

www.kotobarabia.com
البحث عن المنهج
في
النقد العربي الحديث
www.kotobarabia.com
سيد البحراوي

البحث عن المنهج

في

النقد العربي الحديث

الدكتور

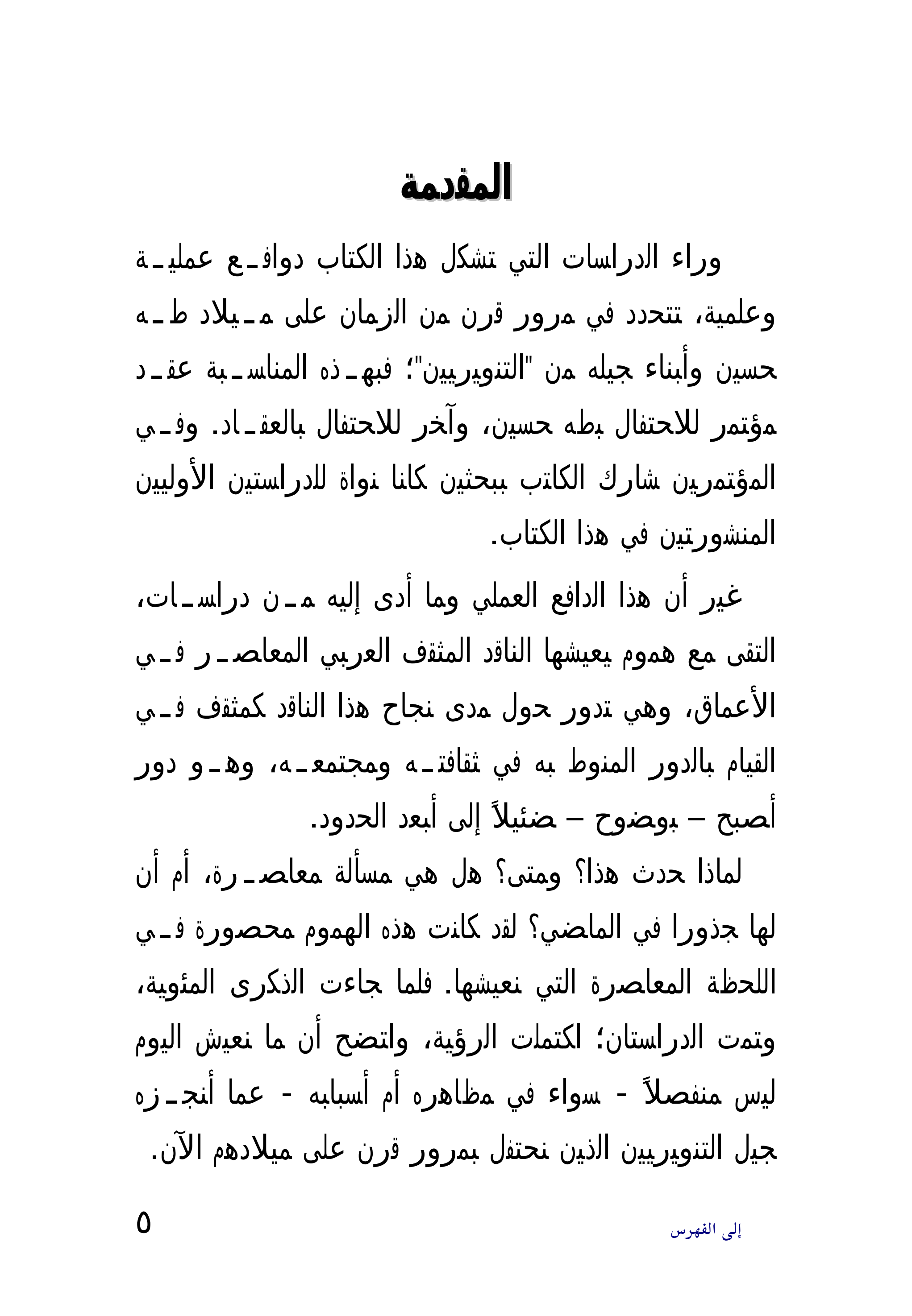
سيد البحراوي

طبقا لقوانين الملكية الفكرية

فهرس

إهداء

إلى لطيفة الزيات سبعون عاما من العطاء.



المقدمة

وراء الدراسات التي تشكل هذا الكتاب دوافـع عمليـة وعلمية، تتحدد في مرور قرن من الزمان على مـيلاد طـه حسين وأبناء جيله من "التنويريين"؛ فبهـذه المناسـبة عقـد مؤتمر للاحتفال بطه حسين، وآخر للاحتفال بالعقـاد. وفـي المؤتمرين شارك الكاتب ببحثين كانا نواة للدراستين الأوليين المنشورتين في هذا الكتاب.

غير أن هذا الدافع العملي وما أدى إليه مـن دراسـات، التقى مع هموم يعيشها الناقد المثقف العربي المعاصـر فـي الأعماق، وهي تدور حول مدى نجاح هذا الناقد كمثقف فـي القيام بالدور المنوط به في ثقافتـه ومجتمعـه، وهـو دور أصبح – بوضوح – ضئيلاً إلى أبعد الحدود.

لماذا حدث هذا؟ ومتى؟ هل هي مسألة معاصـرة، أم أن لها جذورا في الماضي؟ لقد كانت هذه الهموم محصورة فـي اللحظة المعاصرة التي نعيشها. فلما جاءت الذكرى المئوية، وتمت الدراستان؛ اكتملت الرؤية، واتضح أن ما نعيش اليوم ليس منفصلاً - سواء في مظاهره أم أسبابه - عما أنجـزه جيل التنويريين الذين نحتفل بمرور قرن على ميلادهم الآن.

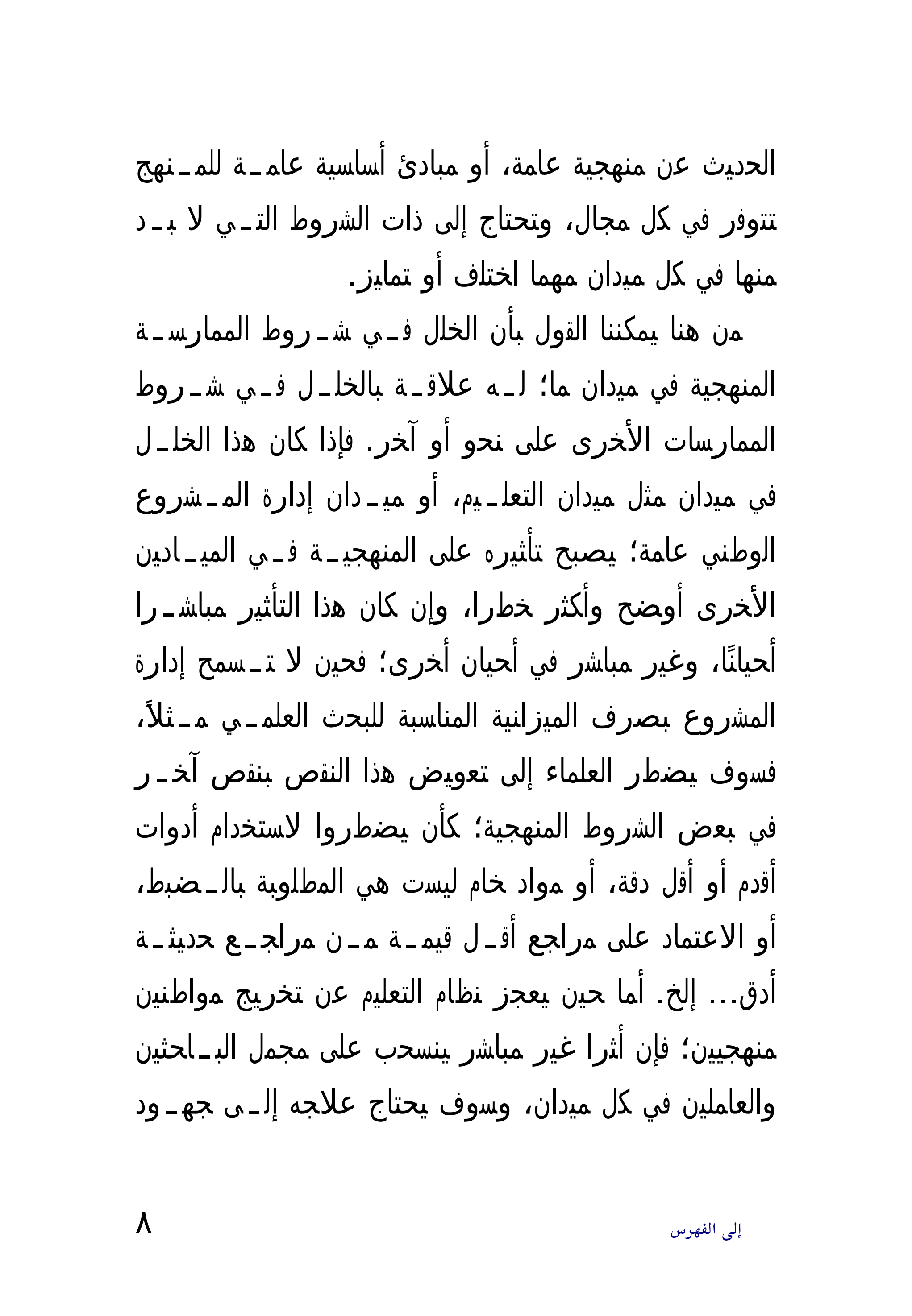
وعلى هذا النحو؛ جاءت فصول هذا الكتاب تحمل رؤيـة لمحصلة إنجاز علامات بارزة من أجيال نقادنا الكبـار منـذ بداية القرن وحتى الآن. ومن المهم هنا أن أعترف أن هـذه الرؤية، وإن كانت على تماس واضح مع الهم المنهجي الذي يشغل العديد من النقاد والمفكرين المعاصرين[١]؛ فإنها تظـل رؤية خاصة من عدة نواحٍ: فهي وإن اقتصرت علـى عـدد محدود من الكتب، فإنّها تـرى فـي هـذه الكتـب تمثـيلاً معقولاً – من الناحية المنهجية – للإنجازات الأساسـية فـي ميدان النقد الأدبي؛ هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية فإن هذه الرؤية تختص بكونها تنطلق من مفهوم خاص للمنهج – ربما لم يكن هو المفهوم الشائع – يتطلب أعلى درجة من درجات الاتساق في داخل هذا المنهج؛ لأنه لا يـرى فيهـا شـروط العلمية فحسب؛ وإنما شروط الفعالية أيضا. فمنهج متنـاقض أو متنافر لا يملك – من وجهة نظرنا – شروط العلمية، ولن يستطيع أن يكون فاعلاً ومؤديا لوظيفته.

وهذا الاتساق المنهجي – من ناحية ثالثة – ليس قـضية فردية؛ وإنما هو قضية اجتماعية في المقام الأول. ومن هنا، فإننا نرى أن طرح قضية المنهجية في النقد العربي تتجـاوز

حدود الهم الأكاديمي الضيق إلى مجمل الحياة العربية بصفة عامة؛ ذلك أن منهجية فرع معرفي معين، لا تنفصل عن منهجية الفروع المعرفية الأخرى، أو عن منهجية الحياة الاجتماعية في الوطن الذي تمارس فيه هذه الفروع المعرفية. وباختصار إذا تحدثنا عن المنهجية؛ فإننا نتحدث عن مجتمع ناضج واعٍ بأهدافه، ويخطط لتحقيق هذه الأهداف تخطيطاً علميا، يستخدم الأدوات المناسبة التي تضمن سلامة هذا التخطيط وقدرته على تحقيق الأهداف. ولا شك أن العقول التي تمارس هذه المنهجية تخضع لذات الشروط التي تخضع لها العقول التي تمارس المنهجية في النقد الأدبي أو في غيره من الفروع المعرفية.

من المؤكد أن هناك تفاوتًا في درجات الانضباط وتحقيق المنهجية، ينتج عن عوامل ذاتية تخص كل فرع معرفي، حسب فهمه للمنهجية، وشروط إنتاجها الخاصة لديه. فحديثنا عن المنهجية في الفلسفة غير الحديث عن المنهجية في العلوم الطبيعية. والمنهجية في الإنتاج العلمي - سواء كان علميا أم نظريا - تختلف عن منهجية الممارسة السياسية أو إدارة الاقتصاد، أوغير ذلك من المجالات. ومع ذلك، فإنه يجوز لنا

إلى الفهرس



الحديث عن منهجية عامة، أو مبادئ أساسية عامـة للمـنهج تتوفر في كل مجال، وتحتاج إلى ذات الشروط التـي لا بـد منها في كل ميدان مهما اختلف أو تمايز.

من هنا يمكننا القول بأن الخلل فـي شـروط الممارسـة المنهجية في ميدان ما؛ لـه علاقـة بالخلـل فـي شـروط الممارسات الأخرى على نحو أو آخر. فإذا كان هذا الخلـل في ميدان مثل ميدان التعلـيم، أو ميـدان إدارة المـشروع الوطني عامة؛ يصبح تأثيره على المنهجيـة فـي الميـادين الأخرى أوضح وأكثر خطرا، وإن كان هذا التأثير مباشـرا أحيانًا، وغير مباشر في أحيان أخرى؛ فحين لا تـسمح إدارة المشروع بصرف الميزانية المناسبة للبحث العلمـي مـثلاً، فسوف يضطر العلماء إلى تعويض هذا النقص بنقص آخـر في بعض الشروط المنهجية؛ كأن يضطروا لاستخدام أدوات أقدم أو أقل دقة، أو مواد خام ليست هي المطلوبة بالـضبط، أو الاعتماد على مراجع أقـل قيمـة مـن مراجـع حديثـة أدق... إلخ. أما حين يعجز نظام التعليم عن تخريج مواطنين منهجيين؛ فإن أثرا غير مباشر ينسحب على مجمل البـاحثين والعاملين في كل ميدان، وسوف يحتاج علاجه إلـى جهـود

ضخمة، ربما لا تنجح أبدا وقد تنجح جزئيا. وشواهد الحيـاة المأزومة التي نعيشها في كافة الميادين دليل كافٍ على ذلك.

على هذا الأساس أشرت في دراسة سابقة[٢] إلى أن وجود المنهج في النقد العربي يحتاج إلى سند اجتماعي قوي؛ إمـا من الطبقات السائدة، في حالة توافق مشروعها مع هدف تقدم المجتمع، أو من الطبقات التي تسعى إلى الصعود؛ لأن هـذا السند غير متوفر بالقـدر الكـافي فـي مجتمعنـا العربـي المعاصر؛ حيث إن الأزمة المستحكمة هي في تقديري وقوف الطبقات السائدة في وجه التقدم؛ لأنه أصبح ضد مـصالحها، بينما الطبقات الجديدة المسودة لم تـستطع بعـد أن تكـون صاعدة وقوية، فإن الشروط الموضوعية لتحقق المنهجيـة، ليست متوفرة في نقدنا الأدبي كما في كثيـر مـن مظـاهر نشاطنا الذهني والعملي.

غير أن هذا الوضع لا يمنعنـا – دون شـك – مـن أن نصور حركة الفكر العربي الحديث - وضمنه النقد - علـى أنها حركة بحث عن منهجية حديثـة، تكـون قـادرة علـى مواجهة التفكير القديم، الذي امتلك في كثير من الأحيان قدرا من منهجيته الخاصة به. غير أن تقديري أن هـذا البحـث

الصعب قد سار في طريق آخر غير الطريق الذي نتـصوره تبعا لفهمنا للمنهج وشروط تحققه.

فقد سبق لنا أن اقترحنا تعريفًا للمنهج يحدده كـ "طريقـة في التعامل مع الظاهرة موضوع الدراسة، تعتمد على أسس نظرية ذات أبعاد فلسفية وأيديولوجية بالضرورة، وتملك (هذه الطريقة) أدوات إجرائية دقيقة ومتوافقة مع الأسس النظريـة المذكورة، وقادرة على تحقيق الهدف من الدراسة[٣]. ولعـل في هذا التعريف بعض القضايا التي تحتاج إلـى تفـصيل، وخاصة قضية الأبعـاد الفلـسفية والأيديولوجيـة للأسـس النظرية؛ ومن ثم المنهج، وهي مرتبطة بقضية العلاقة بـين الأسس النظرية والأدوات الإجرائية.

لعله لم يعد خافيا أن الزعم بموضوعية مطلقة حتى فـي العلوم الطبيعية قد أصبح وهما لاغيا. فلقد ثبت أن التجربـة المعملية مهما كانت شدة الاحتياطات المتخذة لوضع المـادة الخام في ظروفها الطبيعيـة (لتحقيـق حياديـة الموضـوع المدروس) لا تخلو من تدخلات تخل بهذه الشروط، كما أنها لا تخلو من توجيه عقل الباحث لمسار التجربة طبقًا لخبرتـه الخاصة، ولأهدافه الخاصة، تلك التي تنطلق في النهاية ليس

فقط من قوانين علمية ثبتت إلى حين صحتها؛ وإنما أيضا من تحيزات أيديولوجية، سواء من قبله هو، أو من قبـل العـالم الذي سبق له أن اكتشف هذه القوانين في ظل ظروف معينة. وهذه الظروف في حالة الاكتـشاف القـوانين أو ممارسـتها؛ أصبحت جذورها الفكرية والاجتماعيـة والتاريخيـة أمـرا معروفًا[٤].

فإذا انتقلنا إلى العلوم الإنسانية؛ كان علينا أن نعترف بأن حجم تدخل الإنسان الباحث أكبر مما هو الحال فـي العلـوم الطبيعية، نظرا لأمرين: الأول هو أن أدواته تظـل – فـي النهاية – أدوات ذهنية مهما تحققت في شكل مادي ملمـوس (استبيان/ إحصاء.. إلخ)؛ ومن ثم تظل قريبة منه، يمكنه أن يعـدل فيهـا طـوال الوقـت، ولـيس مثـل المـشرط أو الميكروسكوب أو غيرها. والأمر الثاني هـو أن المـادة المدروسة نفسها قريبة من ذات الباحث، وأن تـشريحه لهـا وحكمه عليها، سوف يمسه هو مسا مباشرا مهما كان بعيـدا عن "الظاهرة الإنسانية" التي يدرسها. ويمكن أن يضاف إلى ذلك أن هناك احتمالاً لتدخل – ولو طفيف – من قبل الجهـة

المسئولة عن البحث أو الممولة له، والتي تنتظر نتائجه لتبني عليها خططًا وسياسات.

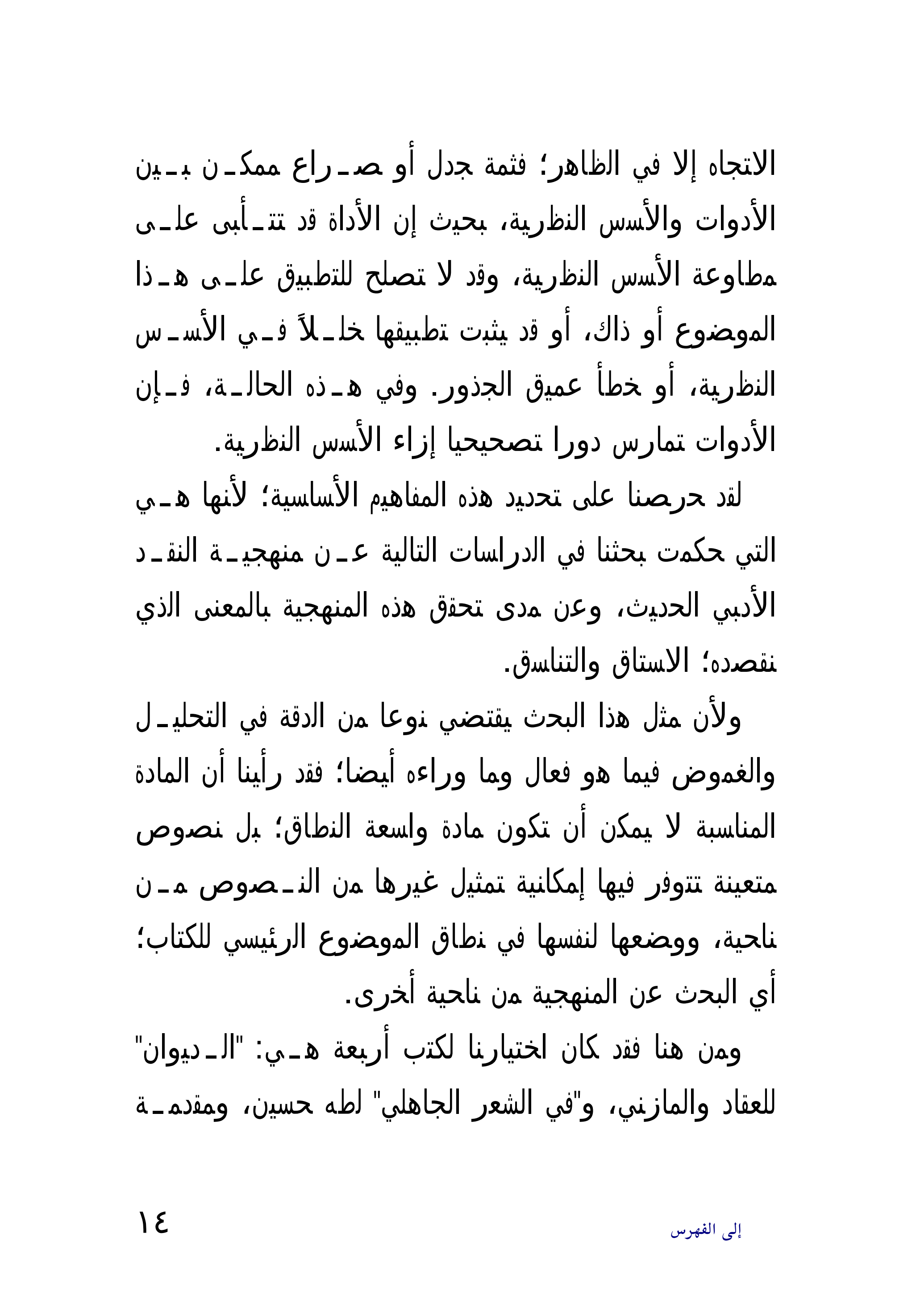
ومن هنا؛ فإن حجم التحيز الأيديولوجي في العلوم الإنسانية هو أكبر من حجمه في العلوم الطبيعية، فما بالنا بفرع معرفي لم يلحق بعد – رغم كل الجهود السابقة – بالعلم؛ مثل النقد الأدبي، والذي ما زال شديد القرب من موضوع درسه أي الأدب نفسه؟ لا شك أنه في مثل هذا الفرع يجب الاعتراف بدرجة أعلى من التحيز الأيديولوجي الذاتي، أو النابع من الانتماء إلى جماعة أو فئة أو حزب.. إلخ. غير أن هذا الاعتراف لا يعني في الحقيقة نفي العلمية أو الموضوعية (بالمعنى التاريخي) عن العلوم الإنسانية أو حتى النقد الأدبي؛ لأن الشرط الأول للعلمية والموضوعية هو الاعتراف بخصوصية (أي موضوعية) المادة المدروسة. وما دامت المادة المدروسة تتطلب بالضرورة هذا القدر من التدخل من ذات الباحث؛ فإن هذا الشرط يدخل في نطاق علمية الدراسة ولا ينفيها.

بهذا المعنى لا بد من نفي العلمية والموضوعية بمعناها الوضعي التثبيتي المطلق، وإحلال مفهوم تاريخي محله.

مفهوم يعترف بدور اللحظة التاريخية الاجتماعية الذاتية في الممارسة العلمية، وأن هذه اللحظة، دائمة التغير، تطبع القوانين العلمية؛ لأن الشروط الاجتماعية الفكرية المتغيرة تسمح دائما بتغير إمكانيات البحث والخصائص الذهنية للباحثين، بحيث يعاد النظر دائما فيما اكتشف من قوانين، وقد تلغي لحظة تاريخية تالية ما اكتشفته لحظة تاريخية سابقة، دون أن يؤدي ذلك إلى انهيار القيم الإنسانية المستمرة.

وهذا الأمر يقودنا إلى القضية الثانية؛ قضية العلاقة بين الأدوات الإجرائية والأسس النظرية. ولقد بدا في التعريف السابق أن العلاقة ذات اتجاه أحادي، بمعنى أن الأسس النظرية تحكم الأدوات الإجرائية. وهذا صحيح؛ بل إن هذه الأسس النظرية (ذات الأصول الفلسفية والأيديولوجية) هي التي تحكم اختيار موضوع الدرس أيضا. فتوجهات الباحث (أو المدرسة العلمية) تساهم في اختيار موضوعات دون غيرها للدراسة؛ ومن ثم فإن هذه التوجهات هي التي تختار من الأدوات والإجراءات ما يناسب الموضوع المدروس. ومن هنا يصبح الاتساق والتلاؤم بين الأدوات والأسس النظرية ضرورة حتمية، غير أن هذه الحركة ليست وحيدة

إلى الفهرس



الاتجاه إلا في الظاهر؛ فثمة جدل أو صـراع ممكـن بـين الأدوات والأسس النظرية، بحيث إن الأداة قد تتـأبى علـى مطاوعة الأسس النظرية، وقد لا تصلح للتطبيق علـى هـذا الموضوع أو ذاك، أو قد يثبت تطبيقها خلـلاً فـي الأسـس النظرية، أو خطأ عميق الجذور. وفي هـذه الحالـة، فـإن الأدوات تمارس دورا تصحيحيا إزاء الأسس النظرية.

لقد حرصنا على تحديد هذه المفاهيم الأساسية؛ لأنها هـي التي حكمت بحثنا في الدراسات التالية عـن منهجيـة النقـد الأدبي الحديث، وعن مدى تحقق هذه المنهجية بالمعنى الذي نقصده؛ الاستاق والتناسق.

ولأن مثل هذا البحث يقتضي نوعا من الدقة في التحليـل والغموض فيما هو فعال وما وراءه أيضا؛ فقد رأينا أن المادة المناسبة لا يمكن أن تكون مادة واسعة النطاق؛ بل نصوص متعينة تتوفر فيها إمكانية تمثيل غيرها من النـصوص مـن ناحية، ووضعها لنفسها في نطاق الموضوع الرئيسي للكتاب؛ أي البحث عن المنهجية من ناحية أخرى.

ومن هنا فقد كان اختيارنا لكتب أربعة هـي: "الـديوان" للعقاد والمازني، و"في الشعر الجاهلي" لطه حسين، ومقدمـة

لويس عوض لترجمته لمسرحية شيللي "بروميثيوس طليقًا"، ثم كتاب محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس "في الثقافة المصرية"؛ لأن الكتابين الأول والثاني قد مثلا الدعوة الواضحة الأولى للفكاك من أسر المنهجية التقليدية، سواء في الأدب أو في دراسته، وهي دعوة اعتبرت فيما بعد دعوة النظرية الرومانسية (أي نظرية التعبير) في الأدب والنقد. أما الكتابان الثالث والرابع؛ فقد مثلا أيضا دعوة أخرى جاءت لتواجه الدعوة الأولى بعد نحو ربع قرن من الزمان؛ وهي الدعوة إلى الالتزام الاجتماعي للأدب، أو ما عرف بالواقعية.

وكل من هذه الكتب الأربعة أعلن صراحة (كما هو الحال في الأول والثاني والرابع)، أو ضمنًا (في الثالث)؛ أنه صاحب ثورة أو انقلاب في المفاهيم والأفكار. كذلك نجح كل منها في أن يثير حوله ضجة ضخمة، تجاوزت حدود مصر إلى العالم العربي. وعبر هذه الضجة أصبحت هذه الكتب من أشهر الكتب النقدية، إن لم تكن أشهرها في النقد العربي الحديث. ولعل هذه الشهرة كانت أحد الدوافع لاختيارنا لها. فرغم يقيننا أن هناك من كتب النقد ما تتجاوز قيمته العلمية هذه الكتب؛ إلا أن تأثير الكتب المختارة كان أوسع انتشارا

ومدى؛ لأنها أكثر شهرة، وبالتالي يمكن اعتبارها على نحـو ما ممثلة السلطة النقدية الحديثة في مراحلها المختلفة.

أما في النقد المعاصر؛ فربما كانت معاصرتنا له فرصـة لأن نتعرف على تفصيلاته وخلفياته بالقدر الذي يكفـي لأن نُقدم رصدا عاما لبحثه عن المنهجية، وبحيث لم نكن بحاجة إلى أن نتوقف عند كتاب بعينه، ناهيك عن أن كتابا واحـدا لا يكفي لكي يكون تمثيلاً للتوجه العام للمرحلة كما سيتـضح فيما بعد. وحيث إننا قد رصدنا الملامح العامـة الواضـحة، فإننا لم نتطرق إلى ذكر أسماء، واكتفينا بالاتجاهات. ولنفس السبب رأينا أن نجعل من موضوع هذا الفصل الأخير ختاما للكتاب؛ حيث حرصنا على تحقيق التواصـل بـين ملامـح الحاضر وملامح الماضي، أو لنَقُل إننا رأينا امتداد ملامـح الماضي في ملامح الحاضر، وإن كان الخـلاف الظـاهري واضحا.

إن هذا الإدراك لامتداد العلاقة بين الماضـي والحاضـر لا يعني عدم تاريخيتنا أو ميلنا إلى التثبيت كما قد يرد إلـى الذهن. وهو كذلك لم يعن إغفالنا للتمايزات التي حققها كـل كتاب عن سابقه أو كل مرحلة عن سابقتها. غيـر أن نتـائج

البحث قد قادتنا إلى أن القطيعة المعرفية لم تتحقـق بكامـل حدودها بين كل مرحلة والأخرى.

وبعد؛ فقد تبدو نتائج هذه الدراسات صادمة لبعض القراء، وخاصة أنها تتعلق برموزنا الثقافية التي نحمل لها ولإنجازها كل تقدير واحترام واعتراف بالفضل؛ لذلك فإننا نود أن نؤكد أننا لم نقصد توجيه اتهام للأشخاص بقدر ما أردنا أن نرصد ظواهر عامة، تتجاوز الأفراد إلى المجتمع والتاريخ. وفـي ظل الأزمة الحادة التي يعيشها نقدنا وثقافتنا، بل ومجتمعنـا بصفة عامة؛ تكون مهمة البحـث العلمـي أكثـر صـعوبة واحتياجا إلى صلابة المواجهة. كي نستطيع أن نتعرف على جروحنا، وربما لكي نستطيع أن ننكأها حتـى تـسيل منهـا الدماء الفاسدة التي يهددنا استمرار وجودها بالموت.

وفي هذا السياق فإنني أتوجه ببالغ الامتنـان للأصـدقاء الذين قرأوا الصيغة الأولى لهذه الدراسات، واختلفـوا مـع بعض نتائجها، ومن بينهم د. لطيفة الزيات، ود. أمينة رشيد، ومحمد دكروب، وخيري دومة، وطارق النعمـان، وحـسين حمودة، وسلمى مبارك، وعبد الناصـر صـادق، ومجـدي شرعاوي، وحسني سليمان، وغيرهم؛ فقد كانـت وجهـات

نظرهم دافعا لي لمراجعة بعض الأفكار من أجل مزيد مـن الدقة، وللتمسك في ذات الوقت بوجهة نظري التـي أراهـا ضرورية في اللحظة الراهنة. لهم شكري وأتمنى أن تكـون هذه الدراسات دافعا لي ولغيري لمواصلة البحث.

هوامش المقدمة

(١) لا نقصد بالحديث عن المنهجية هنا تلك الكتب المدرسية التي ألفت حول مناهج البحث العلمـي أو النقـد الأدبـي لتعلـيم الطلاب، وكيف تكتب بحثًا أو رسالة"؛ وإنما نقصد الدراسات المعاصرة التي تبحث فـي أبـستمولوجية المنـاهج النقديـة أو الفلسفية، ومن هذه يمكننا الإشارة إلى ما يلي:

- مجلة الفكر العربي المعاصر، محور الفكر العربي ومـشكلة المنهج، العددان ٨ و٩، ديسمبر ١٩٨٠، يناير ١٩٨١، مركز الإنماء القومي. بيروت.
- وكتاب "المنهجية في الآداب والعلوم الإنسانية"؛ وهو كتـاب مكون من جزأين، ضم مجموعة من الدراسات التي قدمت في حلقة للبحث نظمتها جمعية البحث في الآداب والعلوم الإنسانية بالمغرب، وصدر عن دار توبقال سنة ١٩٨٦.
- وكتاب درس الأبستمولوجيا لعبد السلام بن عبد العالي وسالم يفوت، الصادر عن دارتو بقال، المغرب، سنة ١٩٨٥، ط ٢ ١٩٨٨.
- وبالإضافة إلى ذلك هناك دراسات عديدة تبحث عن المنهجية عند ناقد بعينه؛ مثل دراسة عبد المنعم تليمة عن محمد مندور في مجلة الطليعة (عدد مايو ١٩٧٥)، ودراسته عـن لـويس عوض في مجلة أدب ونقد (مايو ١٩٩٠)، ودراسـة جـابر عصفور "نقد الشعر عند محمـد منـدور" (مجلـة الكاتـب،

سبتمبر/ أكتوبر ١٩٧٦)، وكتابه "المرايا المتجاورة" (الهيئـة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٣)، ودراسته عن نقاد نجيب محفوظ (فصول، أبريل ١٩٨١)، ودراسة محمد برادة عن "محمد مندور وتنظير النقد العربي"، دار الآداب، بيروت ١٩٧٩. ودراسات أخرى تبحث في ظواهر مثل: "مفاهيم نقد الرواية في المغرب العربي"، التي قدمتها فاطمـة الزهـراء أزرويل (لا فوميـك، الـدار البيـضاء، ١٩٨٩)، ودراسـة لحميداني حميد، التي عرضت بمجلة فصول بعنـوان "واقـع وآفاق النقد الروائي العربي" (فصول، أكتوبر، ١٩٩٠).

(٢) سيد البحراوي: في البحث عن لؤلـؤة المـستحيل، دراسـة لقصيدة أمل دنقل "مقابلة خاصة مع ابن نـوح"، دار الفكـر الجديد، بيروت ١٩٨٨، ص ١٢.

(٣) سيد البحراوي: المرجع السابق، ص١١.

(٤) توماس. س. كـوهين، بنيـة الثـورات العلميـة، ترجمـة د. علـي نعمـة، دار الحداثـة، بيـروت ١٩٨٦، ص ٢٥ وما بعدها.

* * *

الفصل الأول

كتاب الديوان

كتاب الديوان

إذا جاز لمؤرخ أن يؤرخ لبداية حركة فكرية أو أدبية أو عصر بكتاب؛ فإنه يجوز لنا ولمن سبقونا من أصحاب نفس الرأي أن نؤرخ لبداية النقد العربي الحديث بكتاب "الديوان" للمازني والعقاد، الذي صدر سنتي ١٩٢٠، و١٩٢١(*). غير أن هذا الجواز ليس مطلقًا؛ فثمة شروط ضرورية لكي يكون الحكم موضوعيا. فليس الذي يصنع حركة أدبية أو فكرية، أو يبدأ عصرا جديدا؛ مفكرا فردا أو كتابا، إلا بقدر ما يكون هذا الفكر ممثلاً لتيار عام تسري مويجاته وتتسع رويدا رويدا، ويأتي هو ليلم شتاته ويبلورها ويغلفها في وضوح واتساق أكثر من غيره، ويخوض من أجلها المعارك التي يهزم فيها أو ينتصر، ولكن جديده ينتصر حين تتسع دائرة مؤيديه ويستقر، ويصبح البديل عن القديم الذي كان مستقرا من قبل.

بهذا المعنى نستطيع اعتبار كتاب الديوان بداية النقد الأدبي الحديث في مصر، معتمدين على أنه يمثل قفزة نوعية لتراكم ممتد من دعوات التجديد ورفض التقليد؛ وهي دعوات

شملت كافة مجالات الحياة، وواكبت اهتزاز أسس المجتمع التقليدي، التي بدأت منذ أواخر الثامن عشر، واستمرت صعودا وهبوطًا طوال القرن التاسع عشر.

إن بعض المؤرخين يعتبر المرحلة الإحيائية في الشعر العربي – ومن ثم النقد الأدبي – جزءا من العصر الحديث، اعتمادا على أن إحياء الشعراء والنقاد العرب المحدثين للمعايير الشعرية والنقدية (البلاغية) القديمة قد أقال الشعر العربي من عثرته أو موته الذي دام طوال فترة الحكم التركي والمملوكي، وأعاده حيا قويا يمتلك مقومات الشعر التي كان قد فقدها. ولا شك أن وجهة النظر هذه صحيحة إلى حد ما بالنسبة للشعر بصفة خاصة، وإن ظل المثل الجمالي العربي القديم حاكما للشاعر ومانعا إياه من أن يقدم تجربة الحياة المعاصرة له بحق. أما بالنسبة للنقاد؛ فإن هذا الحكم السابق تزداد أهميته نظرا لأن الإحياء النقدي قد منع نقاده من الاقتراب من الحداثة، وتحكم المعيار النقدي البلاغي القديم فيهم.

ولعل الدليل الأوضح على ذلك هو أن الشعراء والنقاد الإحيائيين أنفسهم أخذوا يشعرون – رويدا رويدا – بالمأزق

الذي يضعهم فيه تمسكهم بالمعيار القديم، الذي أصبح كالقيد الذي يمنع تجربتهم الجديدة من أن تنطلق. ومن هنا جاءت دعوة الزهاوي للشعر المرسل، ودعوة حافظ إبراهيم:

آن يا شعر أن نَفُكَ قيودا قيدتَنْا بها دعاةُ المحال

من هنا أيضا ينبغي أن نفهم بداية تداخل المعيار النقدي الأوروبي مع المعايير البلاغية والنقدية القديمة منذ بداية القرن، في كتابات الدكتور نقولا فياض في "بلاغة العرب والإفرنج"، وسلامة موسى في "التجديد في الأدب الإنجليزي الحديث" (سنة ١٩٠٠)، وسليمان البستاني في مقدمته لترجمة الإلياذة، وروحي الخالدي في "تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوجو" (سنة ١٩٠٢)، وقسطاكي الحمصي في "منهج الوارد في علم الانتقاد" (سنة ١٩٠٧)، وغيرها من الكتابات التي شغلت مجلتي المقتطف والهلال، وغيرهما آنذاك[(١)].

غير أن الملاحظة الأساسية العامة التي يمكن أن تؤخذ على هذه الكتابات؛ هي أنها ظلت محصورة في إطار المعايير النقدية والبلاغية القديمة، وأن دعواتها ظلت نوعا من النقل أو الترجمة عن الأوروبيين، لم تستطع أن تتغلغل

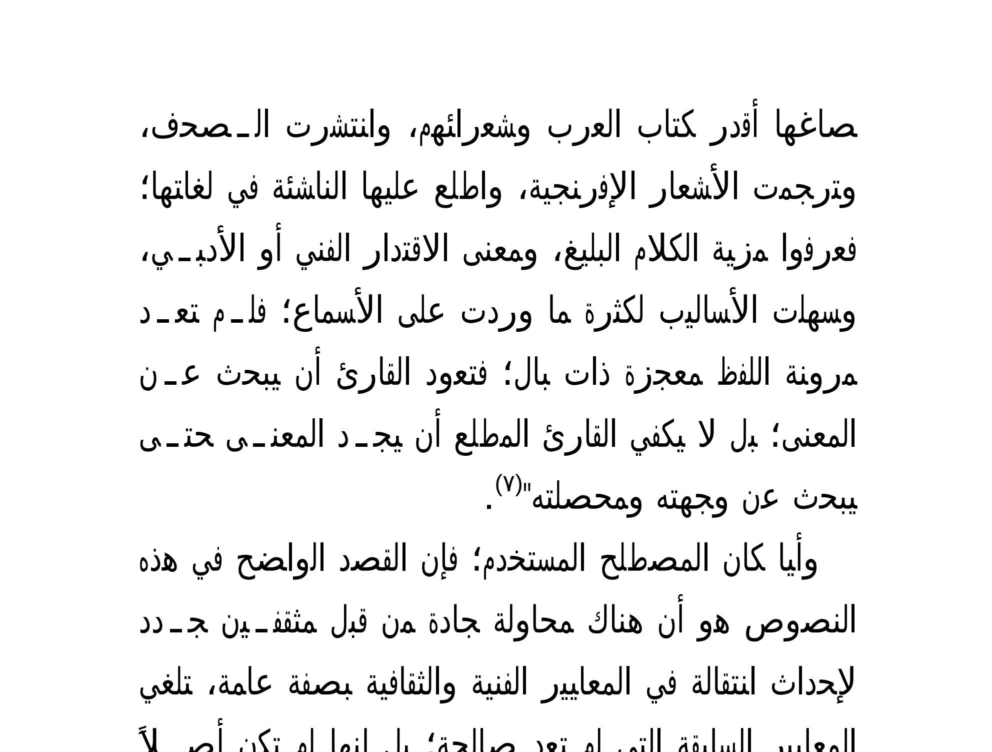
في فكرهم، وتتغلب على المعايير المتأصلة التـي اعتـادوا عليها، وخاصة حينما يتعلق الأمر بالمعالجة النقدية التطبيقية لنص عربي بعينه، فكان الناقد يعود إلى المعيـار البلاغـي الجزئي دون النظرة النقدية الشمولية، ويحاسبه علـى اللفـظ وعلى الخطأ في الوزن والقافية.. إلخ. ومع ذلك تبقى لهـذه الكتابات قيمتها الأساسية في كونها مرحلة انتقاليـة، أخـذت تتعاظم فيها رويدا رويدا عناصر التجديد، لتمهـد لكتابـات جديدة أكثر شمولية وصلابة وتماسكًا في تجديدها. وربما كان كتاب طه حسين "في ذكرى أبي العـلاء" ١٩١٤ أول هـذه الكتابات، ولكن الذي لا شك فيه هو أن كتاب "الديوان" كـان أهم بكثير من "ذكرى أبي العلاء"؛ لأن هذا الأخيـر كانـت أهميته في تقديمه لمنهج جديد في دراسـة الأدب العربـي، والقديم منه بصفة خاصة. ومن هنـا، ومـع أهميتـه التـي تعاظمت بعد كتاب "في الشعر الجاهلي"؛ انحصر تأثيره بعيدا عن الحركة الإبداعية إلى الفكر والنقـد، فـي حـين تـرك "الديوان" تأثيرا في ميداني التجديد الأدبي والنقدي؛ أي فـي منطقة تجديد المعايير الجمالية.

ورغم المبالغة والحدة في أسلوب العقاد والمـازني فـي "الديوان" - وربما كانا مبررين في تلك الظـروف - فإننـا نستطيع أن نلاحظ أن المؤلفين يدركان بحق قيمـة عملهمـا حينما يقولان في مقدمة الجزء الأول: "وأوجز ما نصف بـه عملنا – إن أفلحنا فيه – أنه إقامة حد بين عهدين لم يبق مـا يسوغ اتصالهما والاختلاط بينهما. وأقرب ما نميز به مذهبنا أنه مذهب إنساني مصري عربي إنساني؛ لأنه مـن ناحيـة يترجم عن طبع الإنسان خالصا من تقليد الصناعة المشوهة، ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح الشرائح الإنسانية عامـة، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة. ومصري لأن دعاته مصريون تؤثر فيهم الحياة المـصرية، وعربـي لأن لغته العربية؛ فهو بهذه المثابة أتم نهضة أدبية ظهرت في لغة العرب منذ وجدت؛ إذ لم يكن أدبنا الموروث في أعم مظاهره إلا عربيا بحتًا، يدير بصره إلى عصر الجاهلية"[٢].

ويقول العقاد في الجزء الثاني: "ولقد وجب بل آن أن يفهم الأدب على غير ما يفهمونه، وأن ينَحوا عن مكان لم يخلقوا له ولم يخلق لهم"[٣]، وأيضا "إنه عـصر يخمـل عـصرا، ولاغية وهم تخفتها صيحة حق"[٤].

ومن الطبيعي أن يتفق مع هذه الآراء الشاعر والناقد المهم ميخائيل نعيمة، رائد الحركة الشبيهة بحركـة الـديوان فـي الأدب المهجري، فيقول عن الديوان "إن مصر هذه (مـصر الثانية) قد قامت تناقش الأولى الحساب، فانتصبت وإياها أمام محكمة الحياة، وسلاحها الوجدان الحي، ومحكها الحق كأنها تقول لها؛ إما أن تثبتي لي حقك باعتباري فأسكت، أو أريـك كل ما فيك من زيف فتسكتين. وبعبارة أخرى إن مصر اليوم تصفي حسابها مع ماضيها"(٥).

وإذا كان نعيمة قد استخدم هنا مـصطلح "مـصر اليـوم ومصر الأولـى"، واسـتخدم العقـاد مـصطلحي: عهـدين وعصرين؛ فقد استخدم العقاد في مواضع أخـرى مـصطلح الجيل الجديد. يقول في تقديمه للجـزء الأول مـن ديـوان المازني: "لقد تبوأ منابر الأدب فتية لا عهـد لهـم بالجيـل الماضي، ونقلتهم التربية والمطالعة أجيالاً بعد أجيالهم، فهـم يشعرون شعور الشرقي ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربي(٦)" ويقول بتفصيل أكبر في مواضع أخـرى: "مـضى الجيـل الفائت، وجاء جيل بعده كثر فيه تـداول الـدواوين البليغـة والرسائل الرصينة، وأخرجت المطابع مئات الكتـب التـي



صاغها أقدر كتاب العرب وشعرائهم، وانتشرت الـصحف، وترجمت الأشعار الإفرنجية، واطلع عليها الناشئة في لغاتها؛ فعرفوا مزية الكلام البليغ، ومعنى الاقتدار الفني أو الأدبـي، وسهلت الأساليب لكثرة ما وردت على الأسماع؛ فلـم تعـد مرونة اللفظ معجزة ذات بال؛ فتعود القارئ أن يبحث عـن المعنى؛ بل لا يكفي القارئ المطلع أن يجـد المعنـى حتـى يبحث عن وجهته ومحصلته"(٧).

وأيا كان المصطلح المستخدم؛ فإن القصد الواضح في هذه النصوص هو أن هناك محاولة جادة من قبل مثقفـين جـدد لإحداث انتقالة في المعايير الفنية والثقافية بصفة عامة، تلغي المعايير السابقة التي لم تعد صالحة؛ بل إنها لم تكن أصـلاً صالحة من وجهة نظر هؤلاء المجددين.

وكما سبق القول؛ لم يكن كتاب الديوان هو أول محاولـة لتحقيق هذه الانتقالة أو المواجهة مع المعايير السابقة؛ فهناك كما قلنا دعوات التجديد المختلفة، التي جاءت من قبل بعض هؤلاء المجددين، بل وحتـى بعـض الإحيـائيين أصـحاب المعايير القديمة، ومن بينهم شوقي نفسه في شعره المسرحي، أو بعض قصائده الغنائية. غيـر أنـه إذا كانـت دعـوات

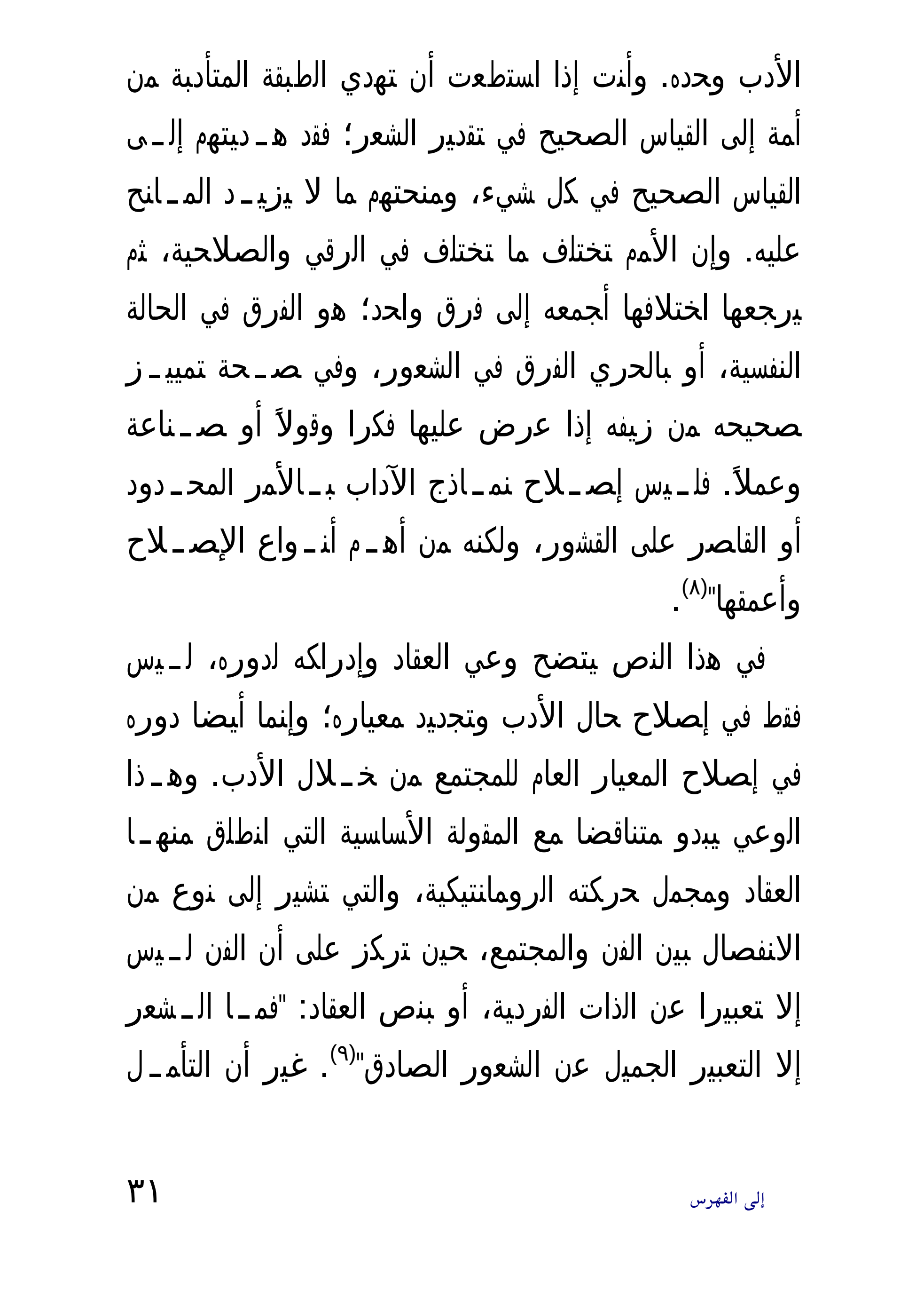
الإحيائيين قد ظلت مجرد دعوات جزئية لم تقو على مواجهة موج التقليد؛ فإن دعوات المجددين لم تمت؛ وإنمـا أخـذت تتراكم وتعلو رويدا رويدا؛ لأن العصر كان عصر تجديـد، وبدقة أكثر لأنه كانت هناك في المجتمع حاجة فعلية للتجديد.

ولعل النص الأخير المأخوذ من الديوان (ص ١٢ – ١٣) يحمل بعض هذه الحاجة الاجتماعية؛ إذ يشير إلى أنـه قـد حدث في المجتمع تغير ثقافي بسبب كثرة الإنتاج والترجمـة والصحف؛ فسهلت الأساليب، وتغيـرت معـايير البلاغـة، وأصبحت بحثًا عن المعنى بدلاً من الزينة اللفظيـة. ولكـي تتضح جذور هذا التغير الثقافي؛ لا بد من ملاحظة مصطلح الجيل الذي يستخدمه العقاد، قاصدا به جيله هو نفسه وزميليه المازني وشكري، وهو الجيل الذي ولد في أعقـاب هزيمـة ثورة عرابي، ثم دخول الإنجليز إلى مـصر (ولـد شـكري سنة ١٨٨٦، والعقاد سنة ١٨٨٩، والمـازني سـنة ١٨٩٠، ويقترب تاريخ ميلاد كثيـرين آخـرين مثـل طـه حـسين والمنفلوطي وأحمد زكي أبو شادي من هـذا التـاريخ) هـم جميعا ينتمون إلى أسر من الطبقة الوسطى، وكانوا جميعـا

مهنيين: مدرسين/ محامين/ مهندسين/ صحفيين/ أطبـاء... إلخ.

بهذا المعنى؛ فإن هذا الجيـل يمكـن أن يمثـل شـريحة اجتماعية جديدة لم تكن موجودة في مصر قبل ذلك التاريخ، وهي شريحة وليدة التطور الاجتماعي الذي ساهم في صنعه دون شك الاحتلال الإنجليزي بسياساته في توزيـع الملكيـة الزراعية؛ بحيث خلق شريحة واسعة من متوسطي المـلاك بدلاً من كبارهم، والتوسع في زراعة القطن بما يعينه ذلـك من خلق شريحة أخرى من التجار الوسطاء ثم الـصناعيين الصغار، الذين سمحت لهم ظروف الحرب العالمية الأولـى فيما بعد ليكبروا وتكبر صناعتهم وتجارتهم، عبر بنك مصر وشركاته المتعددة. وهذا الجيل ممثل هذه الشرائح هو الـذي قاد مع الجيل السابق عليه مباشرة (لطفي الـسيد، وهيكـل، وسعد زغلول.. وغيرهم) ثورة ١٩١٩ من أجل الاستقلال.

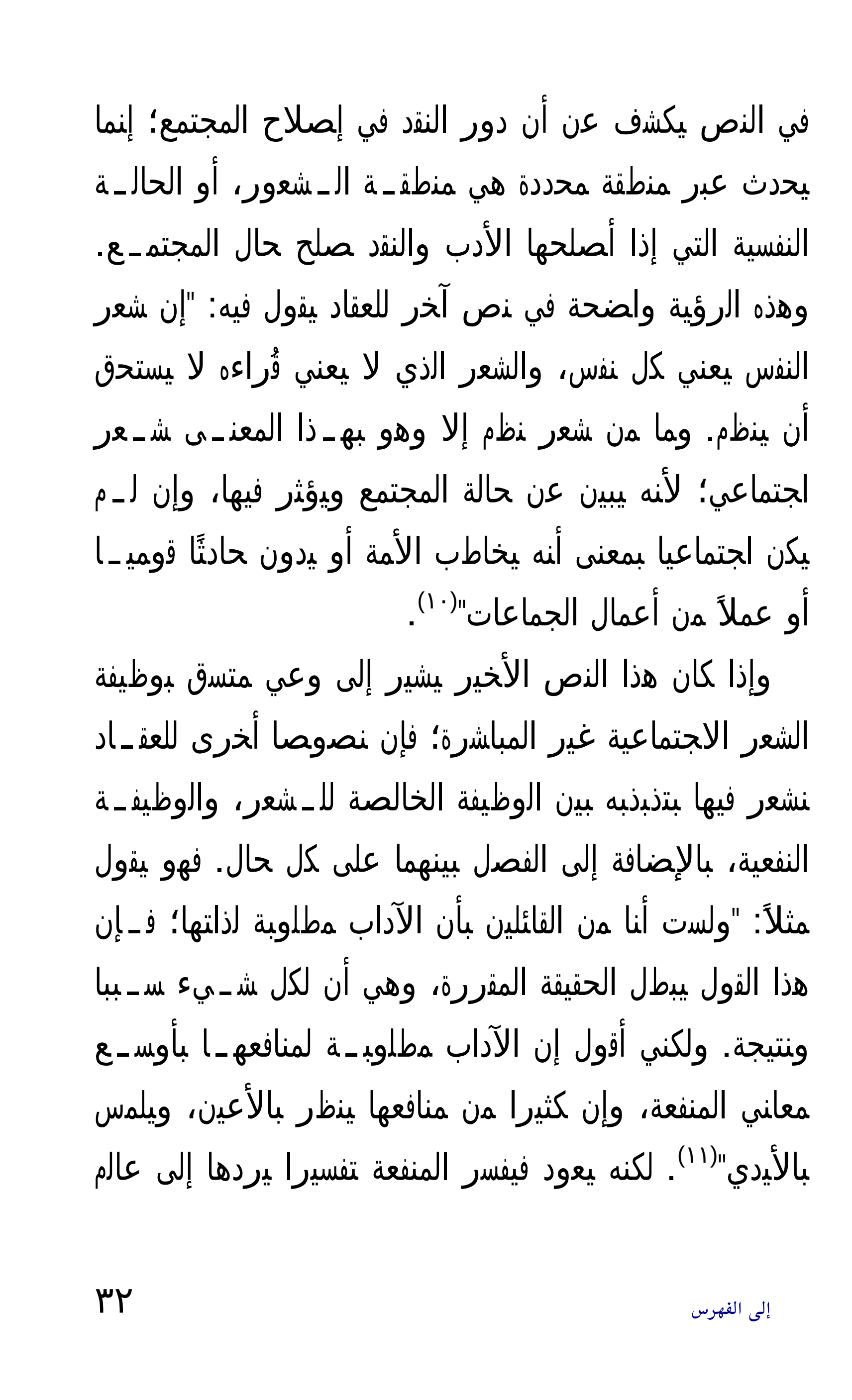
وكان طبيعيا أن ينادي هذا الجيل الممثل الواعي للشرائح الاجتماعية الجديد بقيم جديدة في مختلف جوانـب الحيـاة، ومنها الأدب والفن، وهذا ما يتضح جليا في قول العقاد فـي الديوان: "إن الذوق والتمييز إذا اختلا لم يكن اختلالهما فـي



الأدب وحده. وأنت إذا استطعت أن تهدي الطبقة المتأدبة من أمة إلى القياس الصحيح في تقدير الشعر؛ فقد هـديتهم إلـى القياس الصحيح في كل شيء، ومنحتهم ما لا يزيـد المـانح عليه. وإن الأمم تختلف ما تختلف في الرقي والصلاحية، ثم يرجعها اختلافها أجمعه إلى فرق واحد؛ هو الفرق في الحالة النفسية، أو بالحري الفرق في الشعور، وفي صـحة تمييـز صحيحه من زيفه إذا عرض عليها فكرا وقولاً أو صـناعة وعملاً. فلـيس إصـلاح نمـاذج الآداب بـالأمر المحـدود أو القاصر على القشور، ولكنه من أهـم أنـواع الإصـلاح وأعمقها"[٨].

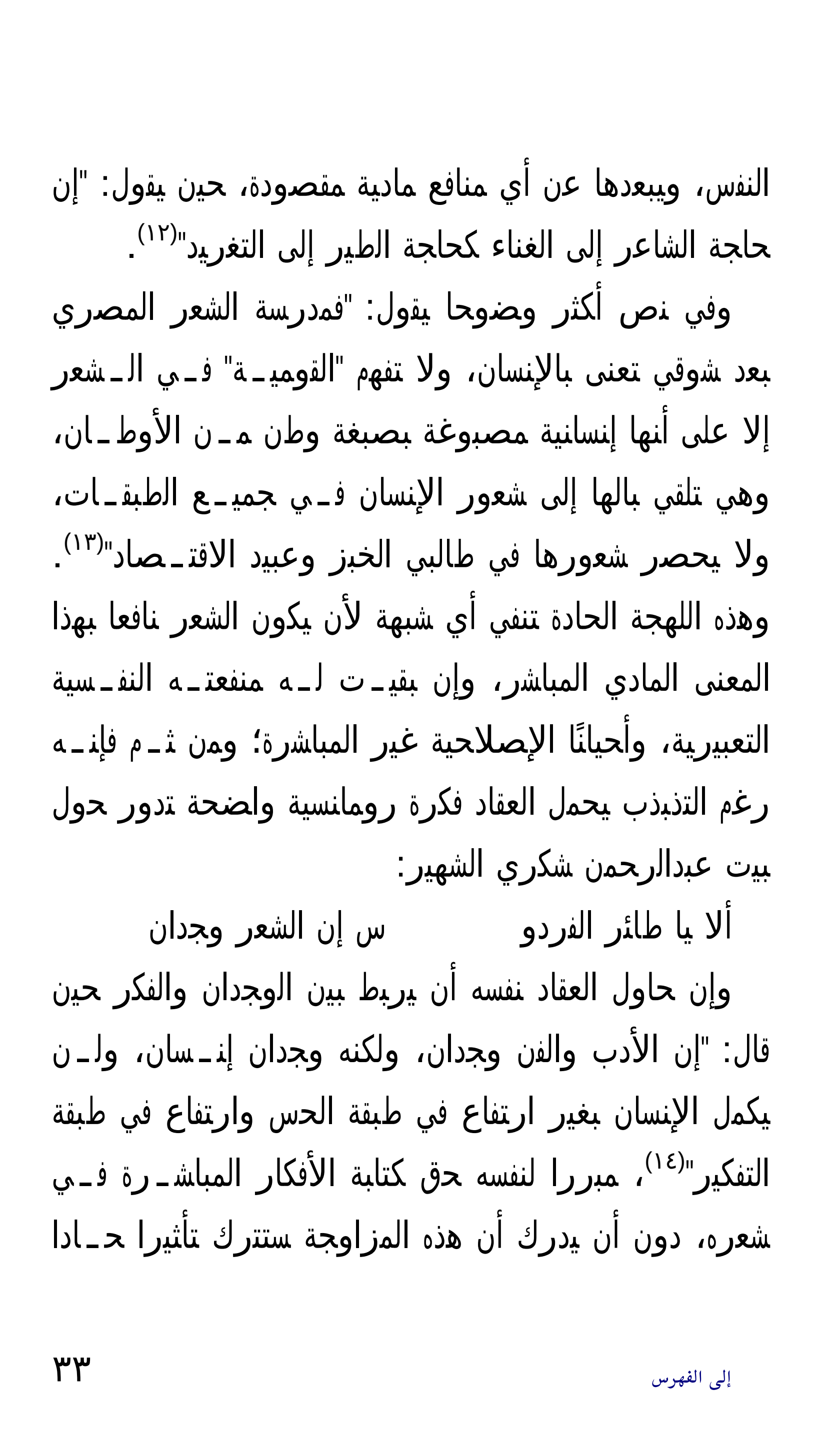
في هذا النص يتضح وعي العقاد وإدراكه لدوره، لـيس فقط في إصلاح حال الأدب وتجديد معياره؛ وإنما أيضا دوره في إصلاح المعيار العام للمجتمع من خـلال الأدب. وهـذا الوعي يبدو متناقضا مع المقولة الأساسية التي انطلق منهـا العقاد ومجمل حركته الرومانتيكية، والتي تشير إلى نوع من الانفصال بين الفن والمجتمع، حين تركز على أن الفن لـيس إلا تعبيرا عن الذات الفردية، أو بنص العقاد: "فمـا الـشعر إلا التعبير الجميل عن الشعور الصادق"[٩]. غير أن التأمـل

إلى الفهرس



في النص يكشف عن أن دور النقد في إصلاح المجتمع؛ إنما يحدث عبر منطقة محددة هي منطقة الشعور، أو الحالة النفسية التي إذا أصلحها الأدب والنقد صلح حال المجتمع. وهذه الرؤية واضحة في نص آخر للعقاد يقول فيه: "إن شعر النفس يعني كل نفس، والشعر الذي لا يعني قُراءه لا يستحق أن ينظم. وما من شعر نظم إلا وهو بهذا المعنى شعر اجتماعي؛ لأنه يبين عن حالة المجتمع ويؤثر فيها، وإن لم يكن اجتماعيا بمعنى أنه يخاطب الأمة أو يدون حادثًا قوميا أو عملاً من أعمال الجماعات"[١٠].

وإذا كان هذا النص الأخير يشير إلى وعي متسق بوظيفة الشعر الاجتماعية غير المباشرة؛ فإن نصوصا أخرى للعقاد نشعر فيها بتذبذبه بين الوظيفة الخالصة للشعر، والوظيفة النفعية، بالإضافة إلى الفصل بينهما على كل حال. فهو يقول مثلاً: "ولست أنا من القائلين بأن الآداب مطلوبة لذاتها؛ فإن هذا القول يبطل الحقيقة المقررة، وهي أن لكل شيء سببا ونتيجة. ولكني أقول إن الآداب مطلوبة لمنافعها بأوسع معاني المنفعة، وإن كثيرا من منافعها ينظر بالأعين، ويلمس بالأيدي"[١١]. لكنه يعود فيفسر المنفعة تفسيرا يردها إلى عالم

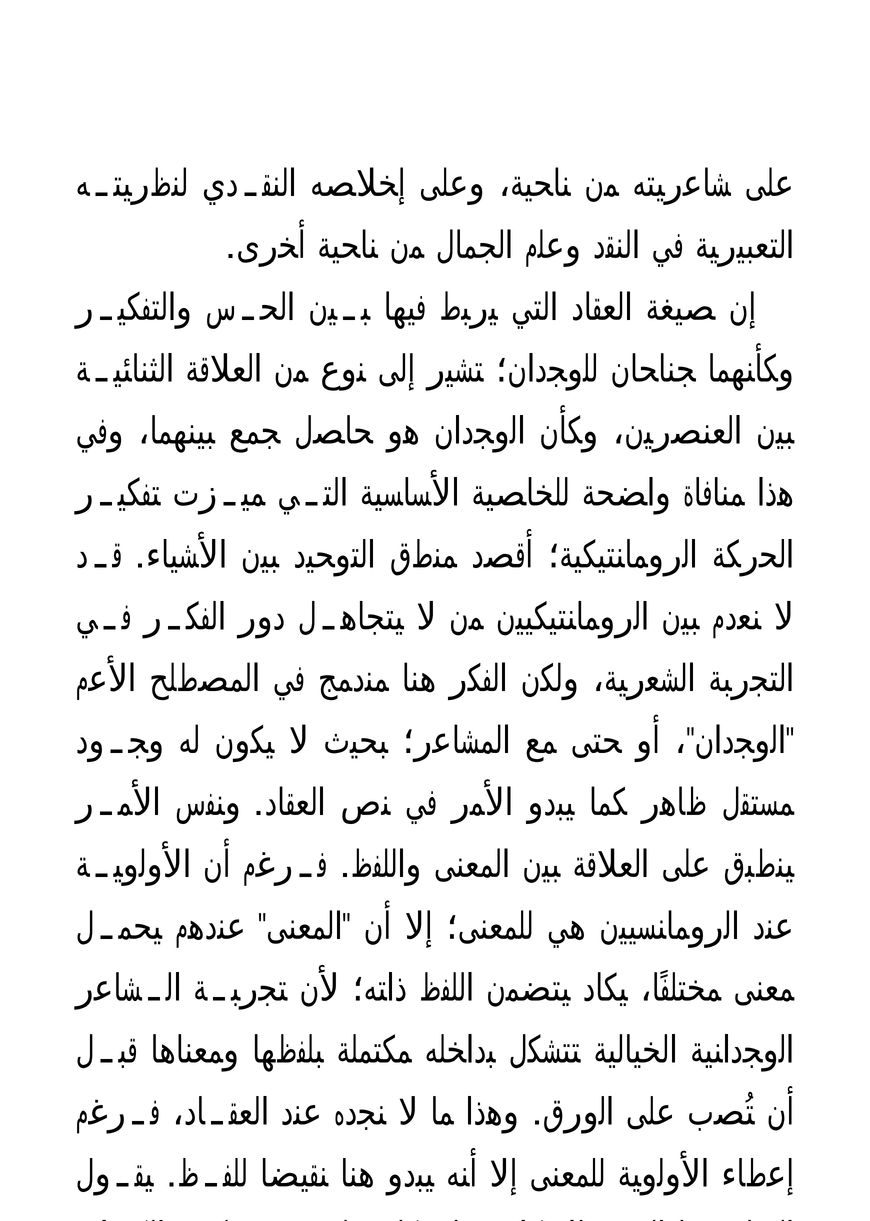


النفس، ويبعدها عن أي منافع مادية مقصودة، حين يقول: "إن حاجة الشاعر إلى الغناء كحاجة الطير إلى التغريد"(١٢).

وفي نص أكثر وضوحا يقول: "فمدرسة الشعر المصري بعد شوقي تعنى بالإنسان، ولا تفهم "القومية" في الشعر إلا على أنها إنسانية مصبوغة بصبغة وطن من الأوطان، وهي تلقي بالها إلى شعور الإنسان في جميع الطبقات، ولا يحصر شعورها في طالبي الخبز وعبيد الاقتصاد"(١٣). وهذه اللهجة الحادة تنفي أي شبهة لأن يكون الشعر نافعا بهذا المعنى المادي المباشر، وإن بقيت له منفعته النفسية التعبيرية، وأحيانًا الإصلاحية غير المباشرة؛ ومن ثم فإنه رغم التذبذب يحمل العقاد فكرة رومانسية واضحة تدور حول بيت عبدالرحمن شكري الشهير:

ألا يا طائر الفردو   س إن الشعر وجدان

وإن حاول العقاد نفسه أن يربط بين الوجدان والفكر حين قال: "إن الأدب والفن وجدان، ولكنه وجدان إنسان، ولن يكمل الإنسان بغير ارتفاع في طبقة الحس وارتفاع في طبقة التفكير"(١٤)، مبررا لنفسه حق كتابة الأفكار المباشرة في شعره، دون أن يدرك أن هذه المزاوجة ستترك تأثيرا حادا



على شاعريته من ناحية، وعلى إخلاصه النقـدي لنظريتـه التعبيرية في النقد وعلم الجمال من ناحية أخرى.

إن صيغة العقاد التي يربط فيها بـين الحـس والتفكيـر وكأنهما جناحان للوجدان؛ تشير إلى نوع من العلاقة الثنائيـة بين العنصرين، وكأن الوجدان هو حاصل جمع بينهما، وفي هذا منافاة واضحة للخاصية الأساسية التـي ميـزت تفكيـر الحركة الرومانتيكية؛ أقصد منطق التوحيد بين الأشياء. قـد لا نعدم بين الرومانتيكيين من لا يتجاهـل دور الفكـر فـي التجربة الشعرية، ولكن الفكر هنا مندمج في المصطلح الأعم "الوجدان"، أو حتى مع المشاعر؛ بحيث لا يكون له وجـود مستقل ظاهر كما يبدو الأمر في نص العقاد. ونفس الأمـر ينطبق على العلاقة بين المعنى واللفظ. فـرغم أن الأولويـة عند الرومانسيين هي للمعنى؛ إلا أن "المعنى" عندهم يحمـل معنى مختلفًا، يكاد يتضمن اللفظ ذاته؛ لأن تجربـة الـشاعر الوجدانية الخيالية تتشكل بداخله مكتملة بلفظها ومعناها قبـل أن تُصب على الورق. وهذا ما لا نجده عند العقـاد، فـرغم إعطاء الأولوية للمعنى إلا أنه يبدو هنا نقيضا للفـظ. يقـول العقاد: "ما الشعر إلا كلام، فإن كانت له ميزة علـى الكـلام

المبتذل فميزته أنه أجمل وأبلغ وأحسن وصفًا للمعـاني فـي مناسباتها" (الديوان ص ٤).

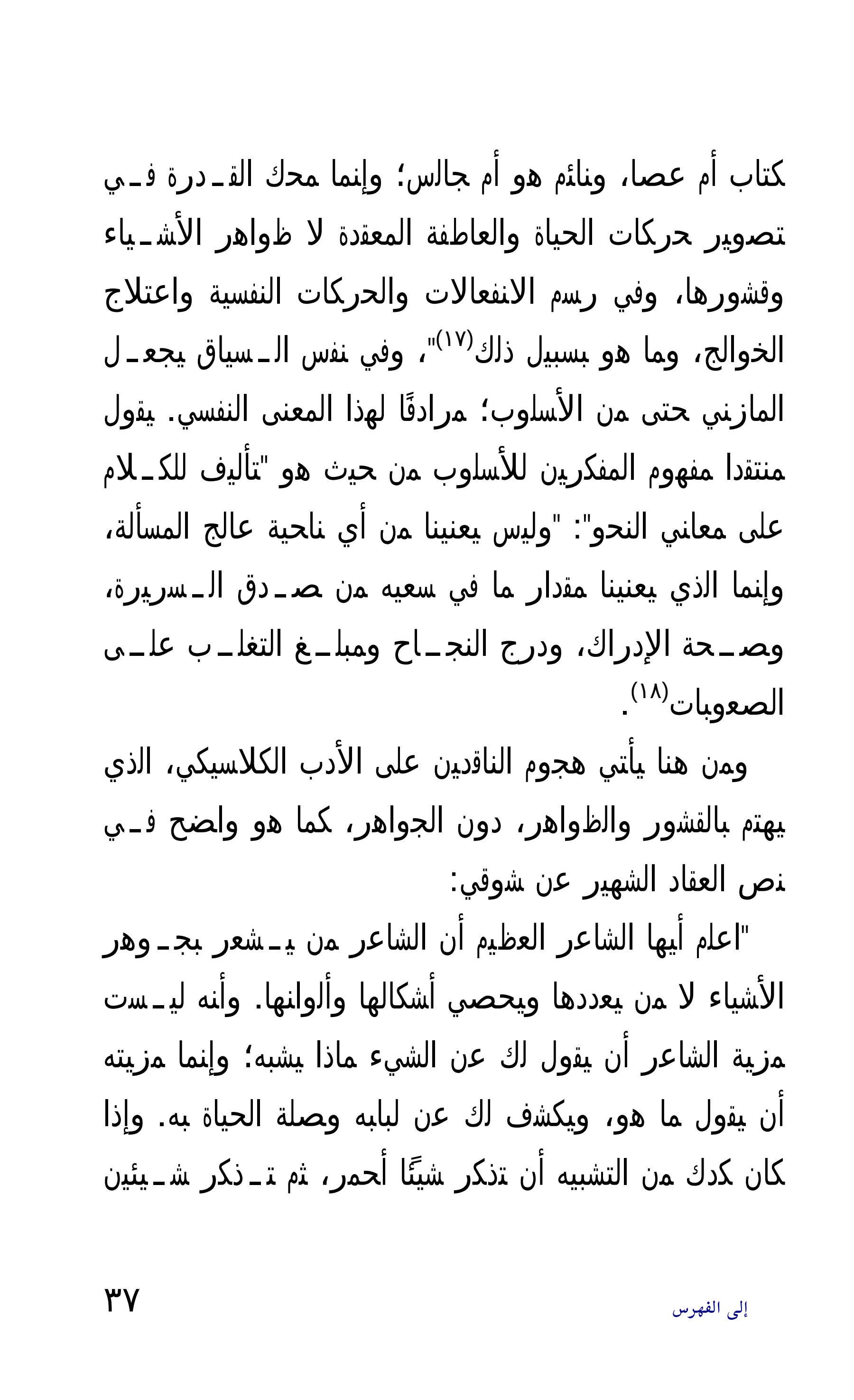
وهنا نلاحظ أنه رغم الاهتمام بالجمال والبلاغة والحـسن (وهي صفات للشكل)؛ إلا أنها مسخرة أساسا لوضع المعاني في مناسباتها. وفي نصوص أخرى للعقاد والمازني نلاحـظ نفيا تاما لأهمية الشكل لـصالح المعنـى. يقـول المـازني: "ومعلوم أن الكلام لا قيمة له من أجل حروفه؛ فإن الألفـاظ كلها سواء من حيث هي ألفـاظ؛ وإنمـا قيمتـه وفـصاحته وبلاغته وتأثيره تكون من التأليف الذي تقع به المزيـة فـي معناه، لا من أجل جرسه وصداه. ومعلوم كذلك أن الألفـاظ ليست إلا واسطة للأداء؛ فلابد أن يكون وراءها شـيء، وأن المرء يرتب المعاني أولاً في نفسه، ثم يحذو علـى ترتيبهـا الألفاظ، وأن كل زيادة في اللفظ لا تفيد زيادة مطلوبـة فـي المعنى وفضلاً معقولاً؛ فليست سوى هذيان يطلبه من أخـذ عن نفسه وغيب عن عقله"(١٥).

ونفس هذه المعاني يؤكدها العقاد في نصه "فـي شـعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي"، وغني عن الذكر أن اللغة ليست هي الشعر، والشعر ليس هـو اللغـة، وأن الإنـسان

لم ينظم إلا للباعث الذي من أجله صور أو صنع التماثيـل، أو غنى أو وضع الألحان؛ فالباعث موجود بمعزل عن الكلام والألوان والرخام والألحان؛ وإنما هي أدوات الفنـون التـي تظهر بها للعيون والأسـماع والخـواطر حـسب اخـتلاف المواهب والملكات"[١٦].

في النصين معا تركيز واضح على المعنى (عند المازني) أو الباعث (عند العقاد)، في مقابل إهمال اللغة أو اللفظ؛ فمـا هي إلا أدوات يضع فيها الشاعر أو الفنان معناه أو باعثـه، أو فكرته، بعد أن تكون قد تبلورت بداخله منعزلة عن هـذا الأخير. النصان معا يذكران القارئ بنفس الصيغة العربيـة القديمة في تصوير العلاقة بين اللفظ والمعنى. غير أن بعض الإيحاءات في النصين، وفي نصوص أخرى؛ تشير إلـى أن مفهوم المعنى عند ناقدينا هو مفهوم مختلف عـن المفهـوم القديم؛ حيث يتم التركيز هنا على المعنى النفـسي، الـذاتي الخاص بالشاعر، وليس الفكرة العامة المطروحة في الطريق كما يقول الجاحظ؛ المعنى الباطن وليس الظاهر السطحي.

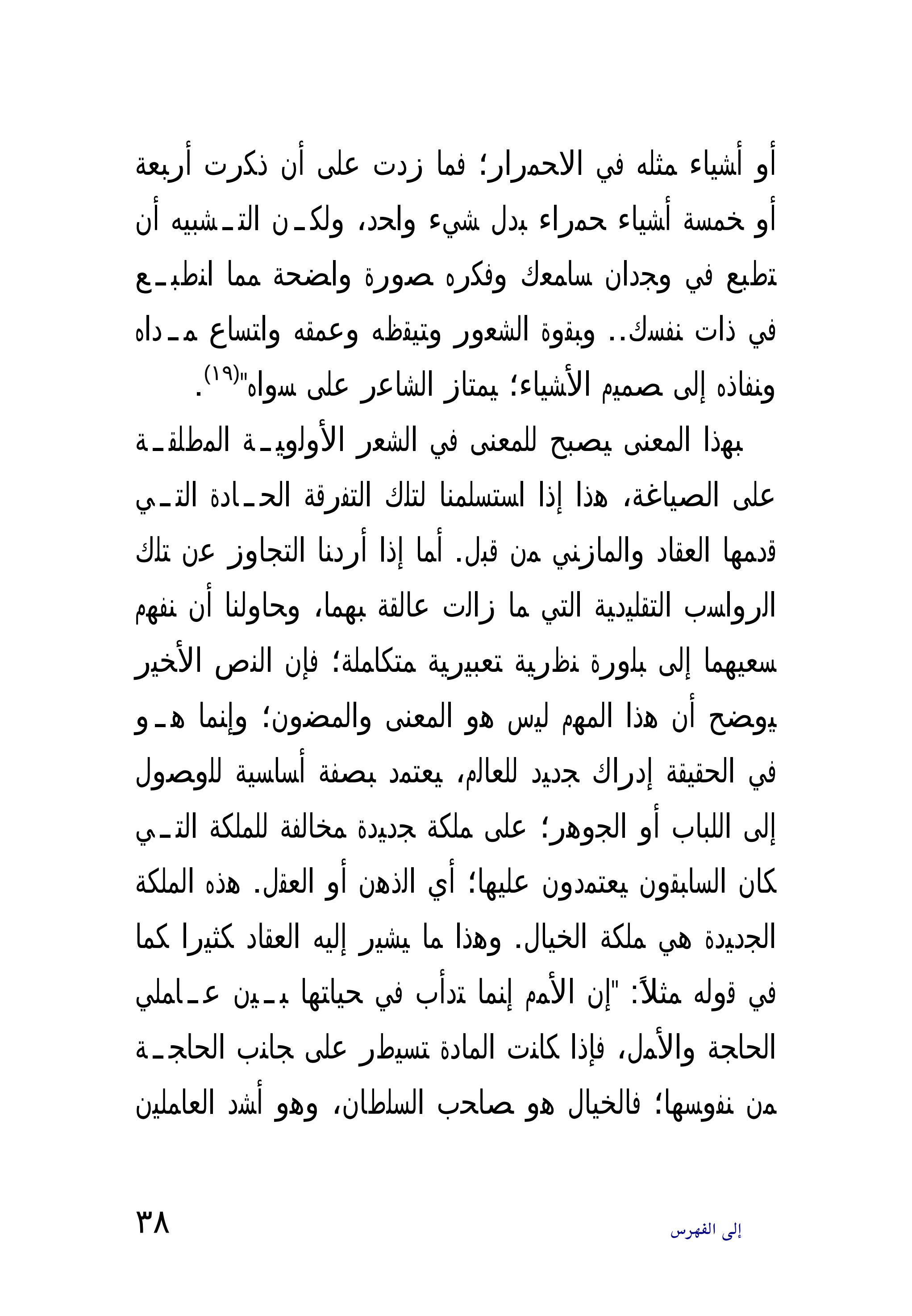
يقول المازني مثلاً: "لا يعِجز أحدا أن يقول لك: هل فلان هذا الذي تراه طويل أم قصير، ونحيل أم بدين، وهل في يده



كتاب أم عصا، ونائم هو أم جالس؛ وإنما محك القـدرة فـي تصوير حركات الحياة والعاطفة المعقدة لا ظواهر الأشـياء وقشورها، وفي رسم الانفعالات والحركات النفسية واعتلاج الخوالج، وما هو بسبيل ذلك[١٧]"، وفي نفس الـسياق يجعـل المازني حتى من الأسلوب؛ مرادفًا لهذا المعنى النفسي. يقول منتقدا مفهوم المفكرين للأسلوب من حيث هو "تأليف للكـلام على معاني النحو": "وليس يعنينا من أي ناحية عالج المسألة، وإنما الذي يعنينا مقدار ما في سعيه من صـدق الـسريرة، وصـحة الإدراك، ودرج النجـاح ومبلـغ التغلـب علـى الصعوبات[١٨].

ومن هنا يأتي هجوم الناقدين على الأدب الكلاسيكي، الذي يهتم بالقشور والظواهر، دون الجواهر، كما هو واضح فـي نص العقاد الشهير عن شوقي:

"اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يـشعر بجـوهر الأشياء لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها. وأنه ليـست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه؛ وإنما مزيته أن يقول ما هو، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به. وإذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئًا أحمر، ثم تـذكر شـيئين


أو أشياء مثله في الاحمرار؛ فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد، ولكـن التـشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبـع في ذات نفسك.. وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مـداه ونفاذه إلى صميم الأشياء؛ يمتاز الشاعر على سواه"(١٩).

بهذا المعنى يصبح للمعنى في الشعر الأولويـة المطلقـة على الصياغة، هذا إذا استسلمنا لتلك التفرقة الحـادة التـي قدمها العقاد والمازني من قبل. أما إذا أردنا التجاوز عن تلك الرواسب التقليدية التي ما زالت عالقة بهما، وحاولنا أن نفهم سعيهما إلى بلورة نظرية تعبيرية متكاملة؛ فإن النص الأخير يوضح أن هذا المهم ليس هو المعنى والمضون؛ وإنما هـو في الحقيقة إدراك جديد للعالم، يعتمد بصفة أساسية للوصول إلى اللباب أو الجوهر؛ على ملكة جديدة مخالفة للملكة التـي كان السابقون يعتمدون عليها؛ أي الذهن أو العقل. هذه الملكة الجديدة هي ملكة الخيال. وهذا ما يشير إليه العقاد كثيرا كما في قوله مثلاً: "إن الأمم إنما تدأب في حياتها بـين عـاملي الحاجة والأمل، فإذا كانت المادة تسيطر على جانب الحاجـة من نفوسها؛ فالخيال هو صاحب السلطان، وهو أشد العاملين

حثا وأعذبهما نداء"[20]، وهو إعلاء واضح لشأن الخيال في الحياة بصفة عامة. وهذا هو نفس ما دعا العقاد لتقديم مفهوم جديد للتشبيه، يبحث عن الجوهر لا الظاهر.

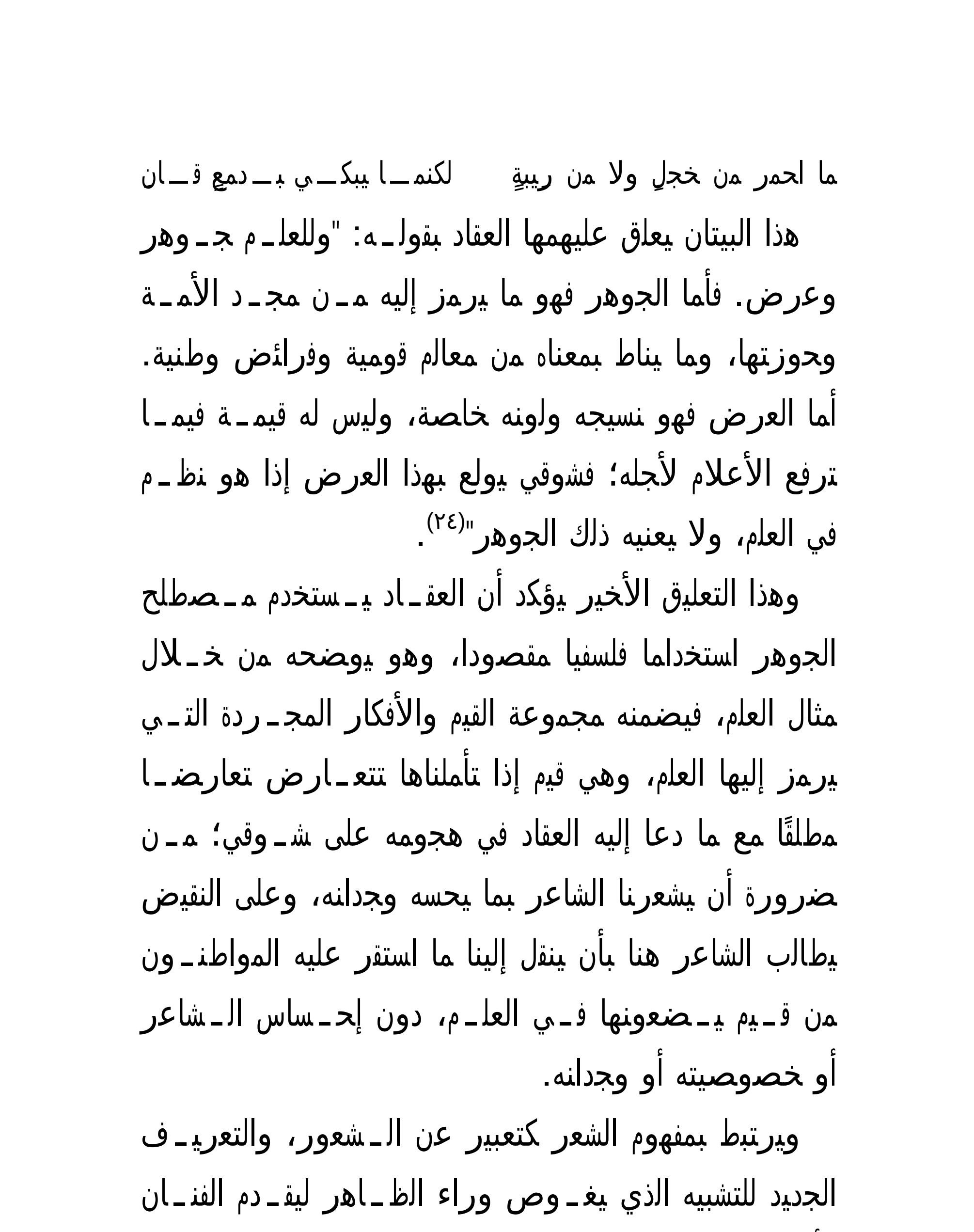
غير أن العقاد في الحقيقة لا يريد لنا أن نتجاوز الرواسب التقليدية السابقة، وتعبر نصوصه عن أنها واقعة في تناقض بنيوي؛ حيث إن هذه الرواسب ليست مجرد جزئيات صغيرة متناثرة، أو تمثل هفوات أو أخطاء؛ وإنما تشكل سلسلة من المفاهيم المترابطة التي تتعارض بوضوح في سلسلة المفاهيم التجديدية، وإن كانت كامنة في صلبها؛ ففي نفس هذا النص نلاحظ أن العقاد يطالب بأن يكون الشعر تعبيرا عن "الشعور"، كما يطالب بأن يصل الشاعر إلى "جوهر" الأشياء. وما لم يكن العقاد قد استخدم مصطلح "الجوهر" هنا بالمعنى العام (أي اللباب كما يشير في النص)؛ فإن ثمة تناقضا يصبح واضحا في الجمع بين الجوهر والشعور؛ حيث الجوهر مطلق مجرد وفكري، في حين أن الشعور ذاتي ونسبي ومتعدد ومتعين[21].

والحقيقة أن التأمل في نص العقاد والنصوص التالية؛ يكشف أن العقاد لا يجمع بين الشعور والجوهر جمعا

تجاوريا؛ وإنما يجعل من الشعور وسـيلة للوصـول إلـى الجوهر[٢٢]؛ فهو يقول: "الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء"؛ أي إن الجوهر هو الغاية، والشعور وسيلة. ونفـس الأمـر نلاحظه في الجملة الأخيرة في النص؛ حيث جـاء ترتيـب "النفاذ إلى صـميم الأشـياء" أخيـرا بعـد "قـوة الـشعور وعمقه..إلخ"؛ بما يعني عدم رفض الجوهر (الفكـري)، بـل إعطائه الأولوية؛ وهذا أمر يدعمه ما سبق من إشارات حول ضرورة الفكر في الشعر، ويدعمه في ذلك أيضا موقفه مـن الحكمة في الشعر؛ فهو يرفض رفضا باتا حِكَم شوقي، ولكنه لا يرفض الحكمة في الشعر رفضا مطلقًـا. الحكمـة لديـه "ضربان؛ الحكمة الصادقة وهي من أصعب الـشعر مرامـا وأبعده مرتقى، لا يسلس قيادها لغير طائفة من الناس تـوحى إليهم الحقائق من أعماق الطبيعة؛ فتجري بها ألسنتهم آيـات تنضح ببلاغة النبوة وصدق التنزيل. والضرب الآخـر مـن الحكمة مبتذلة أو مشوشة معتقلة، أشرفها ما كان مـن قبيـل تحصيل الحاصل، كلها لا فضل فيهـا لقائـل علـى قائـل، ولا لسابق على ناقل" [٢٣]. ومن هذا النـوع الثـاني حِكَـم شوقي، تلك التي تتعلق بالعارض دون الجوهر كما في بيتيه:

لفوك في علَـمِ الـبلادِ منكَـسا   جزع الهلال على فتى الفتيـان

إلى الفهرس



ما احمر من خجلٍ ولا من ريبةٍ   لكنمــا يبكــي بــدمع قــان

هذا البيتان يعلق عليهما العقاد بقولـه: "وللعلـم جـوهر وعرض. فأما الجوهر فهو ما يرمز إليه مـن مجـد الأمـة وحوزتها، وما يناط بمعناه من معالم قومية وفرائض وطنية. أما العرض فهو نسيجه ولونه خاصة، وليس له قيمـة فيمـا ترفع الأعلام لأجله؛ فشوقي يولع بهذا العرض إذا هو نظـم في العلم، ولا يعنيه ذلك الجوهر"[٢٤].

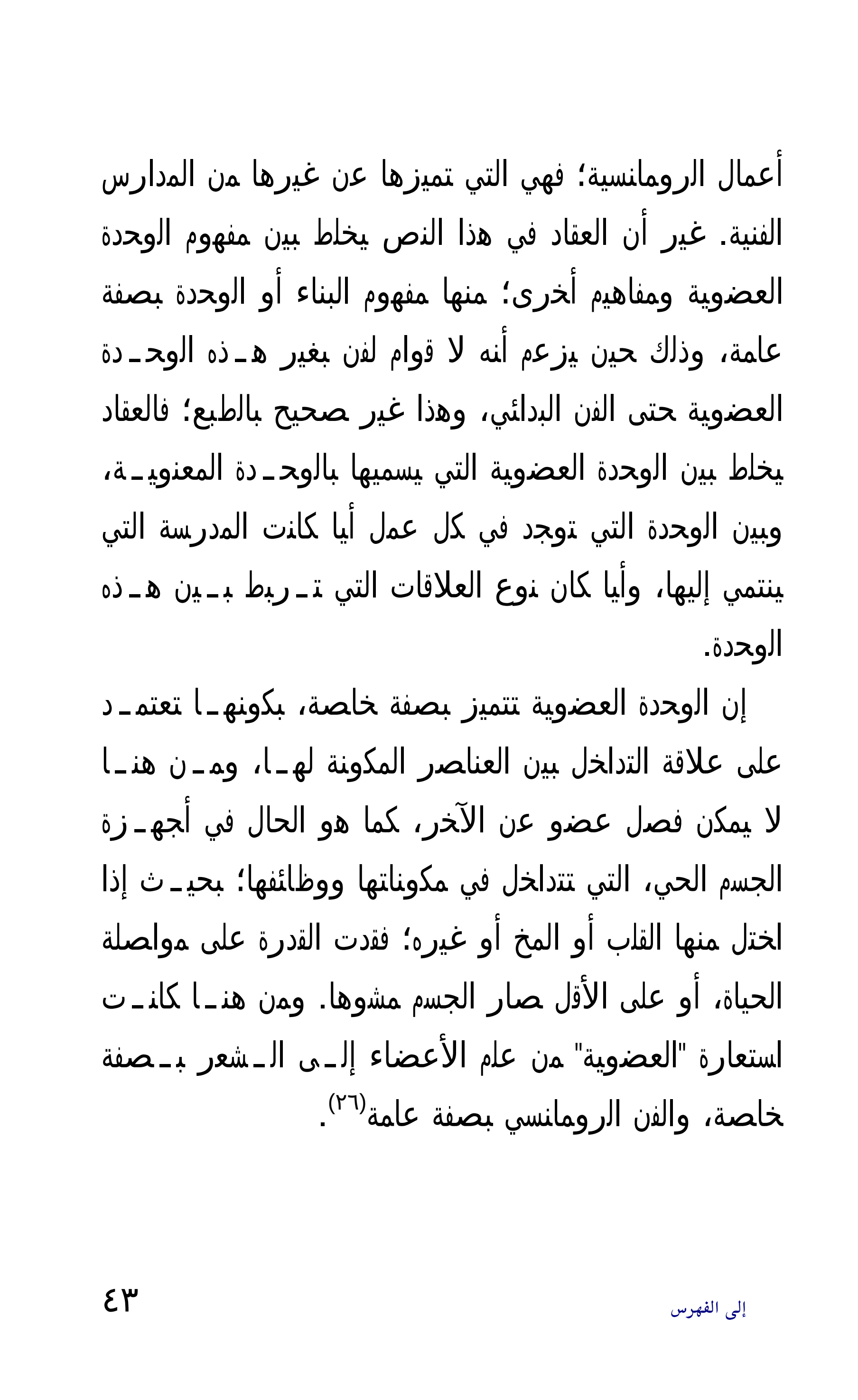
وهذا التعليق الأخير يؤكد أن العقـاد يـستخدم مـصطلح الجوهر استخداما فلسفيا مقصودا، وهو يوضحه من خـلال مثال العلم، فيضمنه مجموعة القيم والأفكار المجـردة التـي يرمز إليها العلم، وهي قيم إذا تأملناها تتعـارض تعارضـا مطلقًا مع ما دعا إليه العقاد في هجومه على شـوقي؛ مـن ضرورة أن يشعرنا الشاعر بما يحسه وجدانه، وعلى النقيض يطالب الشاعر هنا بأن ينقل إلينا ما استقر عليه المواطنـون من قـيم يـضعونها فـي العلـم، دون إحـساس الـشاعر أو خصوصيته أو وجدانه.

ويرتبط بمفهوم الشعر كتعبير عن الـشعور، والتعريـف الجديد للتشبيه الذي يغـوص وراء الظـاهر ليقـدم الفنـان وأحاسيسه؛ مفهوم هام يمكن اعتباره مفتاحا جوهريـا لفهـم

إلى الفهرس

العالم الرومانسي؛ سواء من حيث طبيعة التجربـة، أو مـن حيث بناء القصيدة؛ هذا هو مفهوم "الوحدة العضوية"، والذي على ضوء منه وجه العقاد أقصى الـضربات إلـى قـصائد شوقي، متهما إياها بالتفكك. يقول العقاد في هذا الخصوص: "إن القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنيا تامـا، يكمـل فيهـا تصوير خاطرة أو خواطر متجانسة، كمـا يكمـل التمثـال بأعضائه والصورة بأجزائها، واللحن الموسـيقي بأنغامـه؛ بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحـدة الصنعة وأفسدها؛ فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كـل قسم منها مقام جهاز من أجهزته، ولا يغني عنه غيـره فـي موضعه إلا كما تغني الأذن عن العين، أو القدم عن الكـف، أو القلب عن المعدة، أو هي كالبيت المقسم، لكل حجرة منـه مكانها وفائدتها وهندستها. ولا قوام لفن بغير ذلك، حتى فنون الهمج المتأبدين؛ فإنك تراهم يلائمون بـين ألـوان الخـرز وأقداره في تنسيق عقودهم وحلـيهم، ولا ينظمـون جزافـًا إلا حيث تنزل بهم عماية الوحشية إلى حضيضها الأدنى[٢٥].

ولا شك أن العقاد يضع يده – بهذا النص – علـى تلـك الفكرة العبقرية الضرورية للقصيدة، ولكل عمل فنـي مـن



أعمال الرومانسية؛ فهي التي تميزها عن غيرها من المدارس الفنية. غير أن العقاد في هذا النص يخلط بين مفهوم الوحدة العضوية ومفاهيم أخرى؛ منها مفهوم البناء أو الوحدة بصفة عامة، وذلك حين يزعم أنه لا قوام لفن بغير هـذه الوحـدة العضوية حتى الفن البدائي، وهذا غير صحيح بالطبع؛ فالعقاد يخلط بين الوحدة العضوية التي يسميها بالوحـدة المعنويـة، وبين الوحدة التي توجد في كل عمل أيا كانت المدرسة التي ينتمي إليها، وأيا كان نوع العلاقات التي تـربط بـين هـذه الوحدة.

إن الوحدة العضوية تتميز بصفة خاصة، بكونهـا تعتمـد على علاقة التداخل بين العناصر المكونة لهـا، ومـن هنـا لا يمكن فصل عضو عن الآخر، كما هو الحال في أجهـزة الجسم الحي، التي تتداخل في مكوناتها ووظائفها؛ بحيـث إذا اختل منها القلب أو المخ أو غيره؛ فقدت القدرة على مواصلة الحياة، أو على الأقل صار الجسم مشوها. ومن هنـا كانـت استعارة "العضوية" من علم الأعضاء إلـى الـشعر بـصفة خاصة، والفن الرومانسي بصفة عامة[٢٦].

إلى الفهرس

ولقد فهم العقاد هذا المعنى فهما دقيقًا في الجزء الأول من نصه. أما الجزء الثاني فإنه يحمل جملتين تكـشفان الخلـط، وربما عدم الفهم. هاتان الجملتان هما: "أو هي كالبيت المقسم لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها"، و"كأنهـا تـراهم يلائمون بين ألوان الخرز وأقداره في تنسيق عقودهم وحليهم ولا ينظمونه جزافًا"؛ فالجملة الأولى تأتي في النص مرادفـة للجملة السابقة عليها "القصيدة كالجسم الحـي"، وهمـا فـي الحقيقة غير مترادفتين؛ لأنه بينما تقوم العلاقات بين أعضاء الجسم على الحيوية (أي التداخل والعضوية) حقا؛ فإن العلاقة بين حجرات البيت هي علاقة هندسية، علاقة تجاور؛ ومن ثم لا يمكن أن تكون عضوية أو حية، وكذلك الأمر فيما يختص بالعلاقة بين حبات الخرز في العقد.

نحن هنا إذن إزاء إحلال نمطين مختلفين من العلاقة بين العناصر محلاً واحدا، وكأنهما علاقة واحدة، وهذان النمطان من العلاقة بين عناصر القصيدة يميزان نمطين من المدارس الأدبية؛ فبينما تقوم القصيدة الرومانسية على علاقة التـداخل العضوي الحي بين العناصر بفعل الدور القائد للخيـال فـي إدراك العالم - حيث يكون من الطبيعي أن يـدرك الخيـال

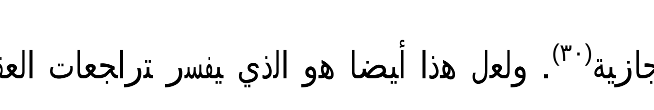
العالم إدراكًا غير منطقي أو متسلـسل أو متجـاور - فـإن القصيدة الكلاسيكية التي يقود العقل إدراكهـا للعـالم؛ تقـيم العلاقة بين عناصرها على التجاور والتناسب بين الأبيـات، وهذا ما تذكرنا به جملة العقاد الثانية؛ العلاقة بـين حبـات العقد، وهو تشبيه سبق أن ورد عند بعض النقاد القـدماء[٢٧] الذين شبهوا أبيات القصيدة التقليدية بحبات العقد، يتجاور كل منها مع الآخر دون أن يفقد استقلاله. كذلك كل بيـت فـي القصيدة التقليدية ينبغي أن يكون مستقلا نحوا ووزنًا ومعنى، ومع ذلك يحقق التراكم ليكمل المعنى في القصيدة، أما فـي القصيدة الرومانسية فإن ما يسمى باستقلال الأبيات يـذوب؛ حيث يحدث التضمين محطما الاستقلال النحوي والعروضي، كما يحدث تداخل العوالم (الطبيعة/ الإنسان... إلخ) محطمـا استقلال المعنى، ويصبح بناء القصيدة المنطلق من الخيـال أشبه بالعالم المغلق، الذي لا يفهـم جـزء منـه دون إدراك علاقته ببقية الأجزاء. ومن هنا جاء القول بأنه لا يمكن حذف جزء أو تغييره دون أن يؤدي ذلك إلى خلل فـي القـصيدة، أو إحداث قصيدة جديدة مختلفة عن الأولـى. وقـد يـذهب البعض إلى أن التفرقة الحادة بين المدارس على أساس مفهوم

الوحدة العضوية غير صحيح، بدليل أن أهم نقاد الكلاسـيكية اليونانية (أفلاطون وأرسطو) قد استخدما مصطلح المخلـوق الحي لتشبيه المحادثة عند الأول، والحبكات عند الثاني، كذلك يمكن أن نجد ناقدا كلاسيكيا عربيا مثل الحاتمي يستخدم نفس التشبيه. ولكننا نرى أنه رغم صحة هذه المعلومـات، فـإن استخدام هؤلاء الكلاسيكيين للجسم العضوي الحي كان يخدم التوجه الأساسي للنظريـة الأساسـية، وأن فهمهـم للجـسم العضوي الحي لم يكن بالمعنى الذي أدى إليـه الاكتـشاف العلمي الحديث المعاصر للرومانسيين.

ولعلنا لو راجعنا ما يعنيه أفلاطون بالمخلوق الحي الـذي يشبه به المحادثة لوجدناه يقول على لسان سقراط: "ينبغي أن تكون كل محادثة مخلوقًا حيا له جـسد خـاص بـه، ورأس وأقدام، ويجب أن يكون فيها وسط وبدء ونهاية يهيئ بعـضه لبعض وللكل". أما أرسطو فيقول: "كما أن المخلوقات الحيـة والعضوية المركبة من أجزاء كثيرة يجب أن تكون ذات حجم مقبول، تسهل رؤيتها بالعين، فكذلك يجب أن تكون الحبكات ذات طول مقبول (مناسب) لكي يمكن أن تعلق بالـذاكرة[٢٨]. ومن الواضح أن كل هذه النصوص[٢٩]، والتـي لا تـستخدم

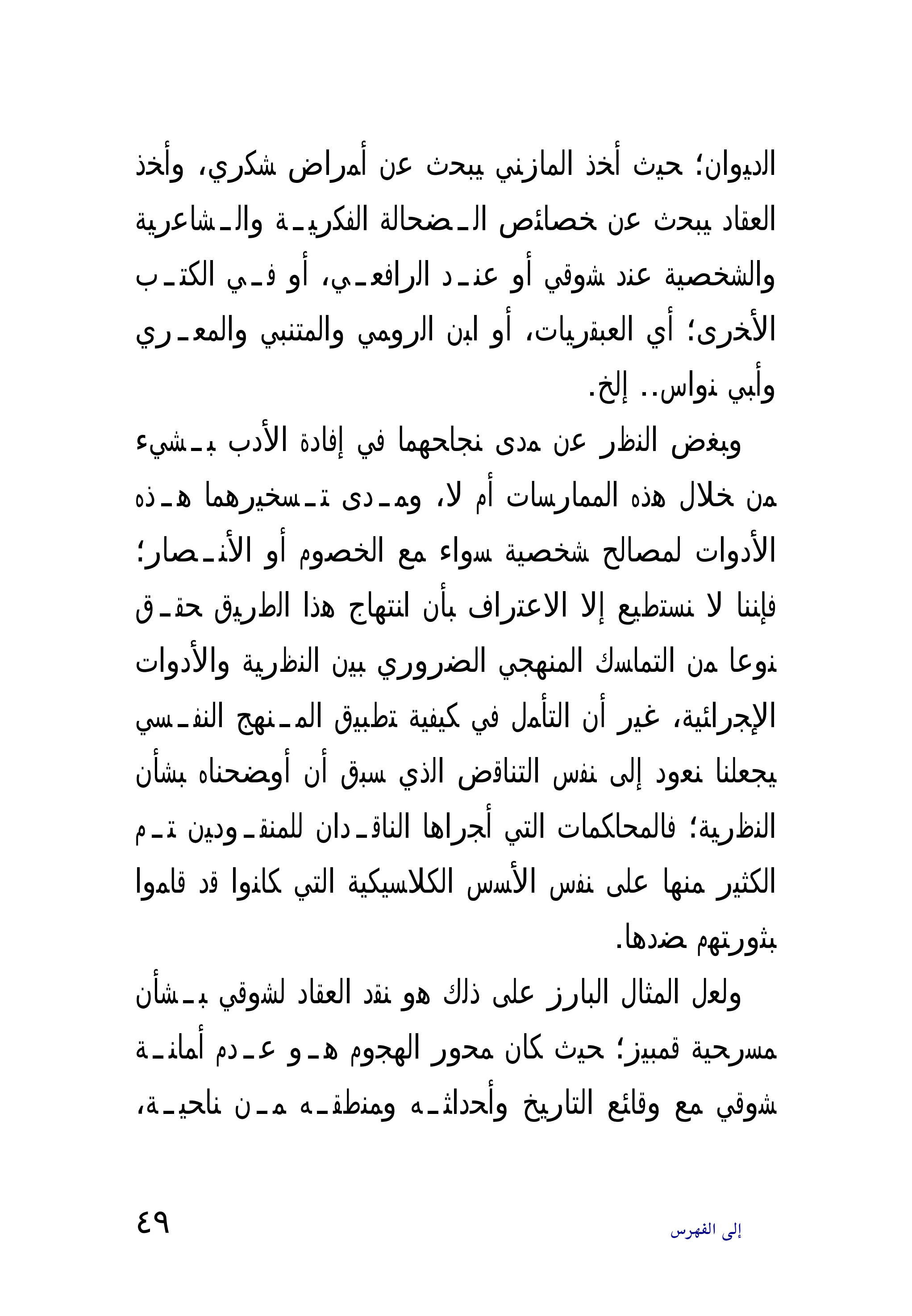
مصطلح الوحدة العضوية؛ أخـذت مـن الجـسم الإنـساني أو الحي خصائص عامة ظاهرية يمكن أن توجد في كل جسم أو هيئة، ولا تشير إلى العلاقة العضوية بالمعنى الذي كـشفه العلم الحـديث، واسـتخدمه بـه الرومانـسيون: التـداخل والاندماج. وإذا عدنا إلى نص العقاد مرة أخرى وجدنا أنـه في جزئه الأول ينتمي إلى الفهم الرومانتيكي، وفـي جزئـه الثاني، ينتمي إلى الفهم الكلاسيكي، حتى الجسم الحي. وهذا هو التناقض الذي حكم نظرية العقـاد (والمـازني أيـضا) للشعر؛ فجعله يزاوج بـين وظيفتـي التعبيـر والإصـلاح، مصدري الشعور والفكر (الجوهر)، والمعنى والباعث، وبين الوحدة العضوية ووحدة التناسب أو التجاور؛ بحيث يمكننـا القول إن التجديد الرومانتيكي تحول إلـى قالـب أو إطـار أو شعار كمنت بداخلـه المفـاهيم الكلاسـيكية، دون إدراك للتناقض بين الاثنين.

ولعل رفض العقاد الفكه للاستعارة (في الـشعر والمـال) يكون دالا في هذا السياق؛ حيث إن رفض الاستعارة لا يمكن أن يتأتى من شاعر رومانتيكي حق، يدرك أنها أوسع مجـالاً لإعمال الخيال بحرية أعلـى مـن غيرهـا مـن الأشـكال


المجازية[٣٠]. ولعل هذا أيضا هو الذي يفسر تراجعات العقاد الفكرية إلى الإسلاميات، والفنية إلى رفض الشعر الحر، ومحافظته الواضحة في الفترة الأخيرة من حياته؛ فالتجديد الذي أتى به هو وزملاؤه لم يكن من الأصالة والقوة بحيث يستطيع أن يدحر الجذور الكلاسيكية القديمة التي ظلت عفية بدواخلهم؛ بحيث منعت تحقيق الانتقالة أو القطيعة الحقيقية؛ بل تسللت إليها من الداخل في البداية، وانتصرت عليها في النهاية.

ولعل هذا الفهم هو الفهم الوحيد الذي يجعلنا قادرين على إدراك سر التناقض الذي أدركه الدارسون السابقون بين نقد العقاد وشعره (الفكري)، كما أنه يساعدنا أيضا على إدراك التناقض في منهج العقاد بين مقولاته النظرية وممارسته النقدية مع المازني، في جزأي الديوان وغيره من الكتب.

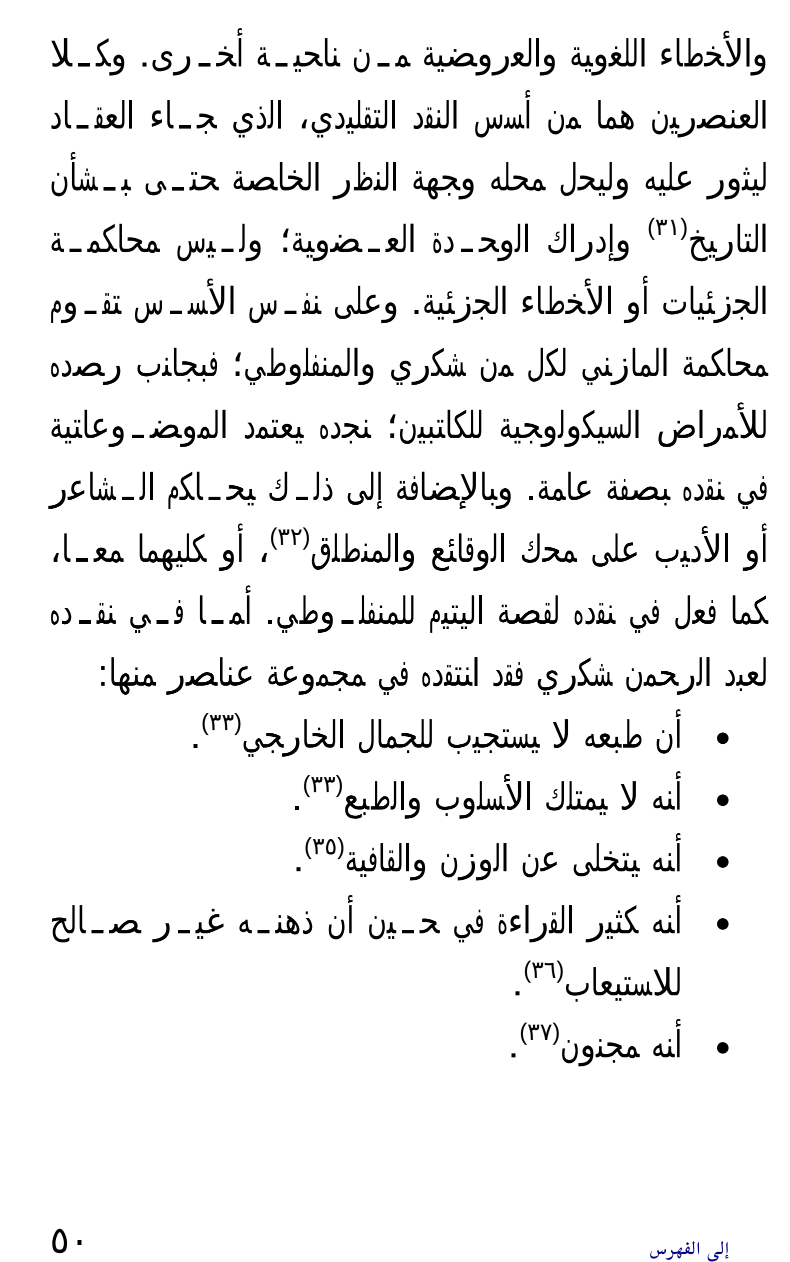
إن المنهج النفسي هو أقرب المناهج لنظرية التعبير، طالما أن الهدف في هذه النظرية هو التعبير عن ذات الفنان؛ ومن ثم يكون طبيعيا أن يهتم الناقد بالبحث عن مدى قدرة النص على التعبير عن هذه الذات. وهذا ما فعله العقاد والمازني في كتاباتهما النقدية التطبيقية، سواء في كتاب



الديوان؛ حيث أخذ المازني يبحث عن أمراض شكري، وأخذ العقاد يبحث عن خصائص الـضحالة الفكريـة والـشاعرية والشخصية عند شوقي أو عنـد الرافعـي، أو فـي الكتـب الأخرى؛ أي العبقريات، أو ابن الرومي والمتنبي والمعـري وأبي نواس.. إلخ.

وبغض النظر عن مدى نجاحهما في إفادة الأدب بـشيء من خلال هذه الممارسات أم لا، ومـدى تـسخيرهما هـذه الأدوات لمصالح شخصية سواء مع الخصوم أو الأنـصار؛ فإننا لا نستطيع إلا الاعتراف بأن انتهاج هذا الطريق حقـق نوعا من التماسك المنهجي الضروري بين النظرية والأدوات الإجرائية، غير أن التأمل في كيفية تطبيق المـنهج النفـسي يجعلنا نعود إلى نفس التناقض الذي سبق أن أوضحناه بشأن النظرية؛ فالمحاكمات التي أجراها الناقـدان للمنقـودين تـم الكثير منها على نفس الأسس الكلاسيكية التي كانوا قد قاموا بثورتهم ضدها.

ولعل المثال البارز على ذلك هو نقد العقاد لشوقي بـشأن مسرحية قمبيز؛ حيث كان محور الهجوم هـو عـدم أمانـة شوقي مع وقائع التاريخ وأحداثـه ومنطقـه مـن ناحيـة،



والأخطاء اللغوية والعروضية من ناحية أخرى. وكلا العنصرين هما من أسس النقد التقليدي، الذي جاء العقاد ليثور عليه وليحل محله وجهة النظر الخاصة حتى بشأن التاريخ[٣١] وإدراك الوحدة العضوية؛ وليس محاكمة الجزئيات أو الأخطاء الجزئية. وعلى نفس الأسس تقوم محاكمة المازني لكل من شكري والمنفلوطي؛ فبجانب رصده للأمراض السيكولوجية للكاتبين؛ نجده يعتمد الموضوعاتية في نقده بصفة عامة. وبالإضافة إلى ذلك يحاكم الشاعر أو الأديب على محك الوقائع والمنطلق[٣٢]، أو كليهما معا، كما فعل في نقده لقصة اليتيم للمنفلوطي. أما في نقده لعبد الرحمن شكري فقد انتقده في مجموعة عناصر منها:

- أن طبعه لا يستجيب للجمال الخارجي[٣٣].
- أنه لا يمتلك الأسلوب والطبع[٣٣].
- أنه يتخلى عن الوزن والقافية[٣٥].
- أنه كثير القراءة في حين أن ذهنه غير صالح للاستيعاب[٣٦].
- أنه مجنون[٣٧].

ومن أبرز مظاهر الجنون عند شكري ما يصفه المـازني بقوله: "إن شكري على ما يظهر من كلامـه بـدأ يجـرب ما يسمونه هذيان الحواس (وهو تساهل في التعبير)؛ مرض يجعل صاحبه يتوهم مثلاً أنه يسمع أصواتًا أو يرى أشـباحا تختلف وضوحا واستبهاما حسب درجة الحالة، فإذا أصـاب العين رأت مالا وجود له، وهو في الأذن أن تسمع مـا لـم يصدر فعلاً من الأصوات. وقد قال شكري – أعاذه ا مـن شر ذلك – في الصفحة الثانية والخمسين من الجزء الثالـث تعليقًا على بيته هذا:

أو كنُـورِ البـدر فـضيا لــه وترى في القلبِ فـضي الـنغم

"وما رأيت القمر إلا أحسست كأن نواقيس تدق في أذني، وأن ألذ الأنغام رنة الفضة المجوفة" أ. هـ.

فهذا كلام لا مجال فيه للتأويل والتخريج، وهي قاطعة في أنه كل مرة يرى فيها ضوء القمر "يطن" في أذنـه صـوت نواقيس فضية"[٣٨].

والتأمل في النص يكشف بوضـوح أنـه لا علاقـة لـه بمقاييس النقد الرومانتيكي، وإن كانت له صلة ببدائيات علـم النفس، الذي يعتمد العضوية كما سبق القول، والتي تـسمح عبر تداخل الأجزاء بإمكانية تبادل الأدوار للحواس، مثلمـا

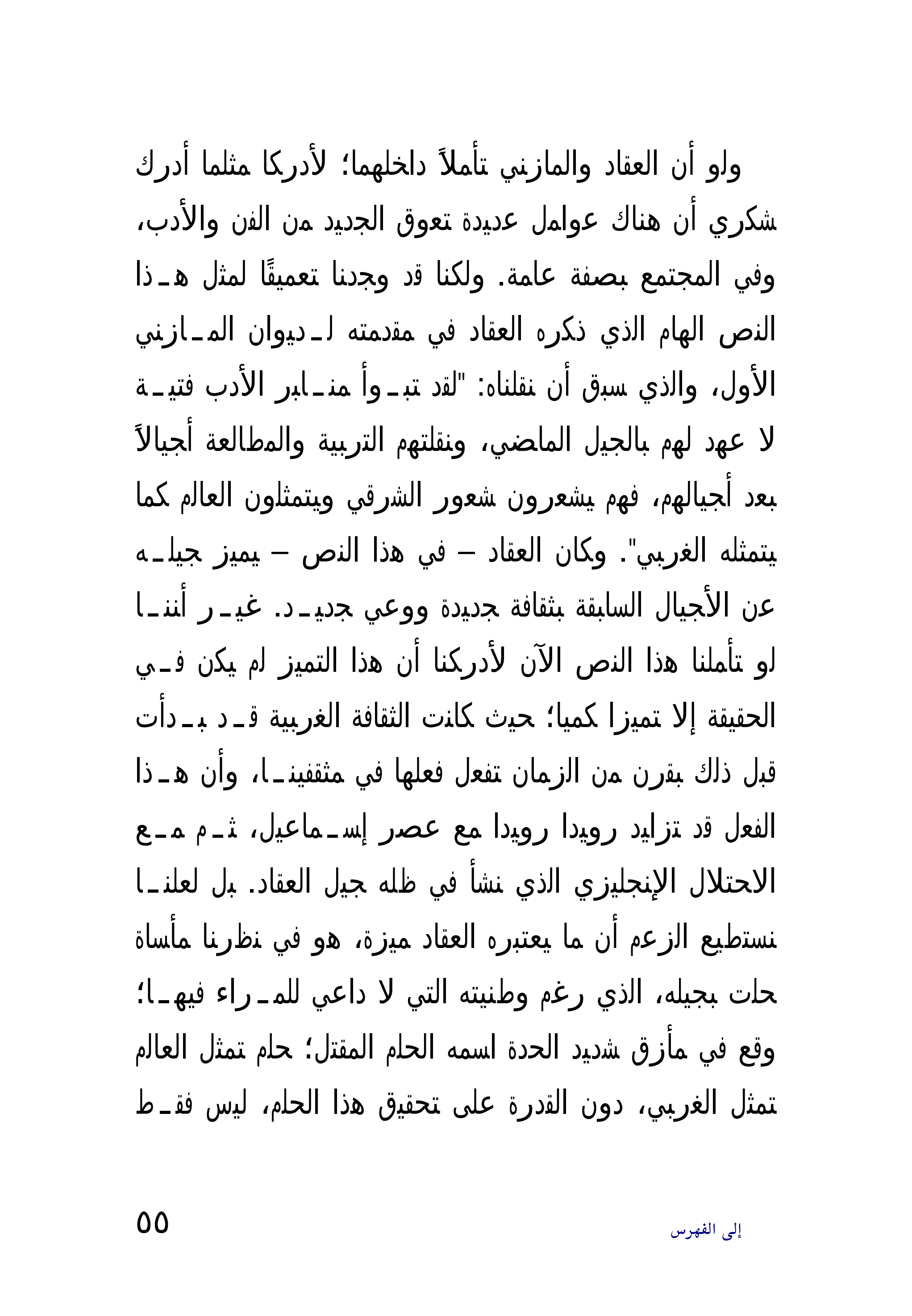
تسمح بأنسنة الطبيعة؛ وهو ما يسمى بتراسل الحواس، الذي يمثل خاصية أساسية من خواص التجربة الشعرية الحديثـة. وعلى النقيض فإن المحاكمة تتم على أساس المنطق العقلـي الصارم والكلاسيكي، الذي يتصور أنـه الحقيقـة والوحيـد الصحيح، وما عداه مرض يستعاذ با من شره، ويرفض من ثم صورة جميلة ومحققة بالفعـل لدرجـة مـن العـضوية، لا نجدها في غير شعر شكري من أعضاء جماعة الديوان.

ولعل الغاية النهائية التي كان المازني يبغـي الوصـول إليها؛ هي إظهار الضعف والتردد فـي شخـصية شـكري، والميوعة في شخصية المنفلوطي، وأنهمـا لهـذه الأسـباب لا يصلحان للعصر الذي هو "عصر تفكير عميق، وعهد قلق عظيم واضطراب كبير، وشك مخيـف لـيس يتـسع لهـذه المنكرات والشناعات والتلفيقات؛ عصر تُعتصر فيه العقـول ويستنفذ في حيرته مجهود القلوب، وقد استولت الظلمة على عوالمنا السياسية والخلقية والعقلية، وصارت حياتنا محيطًـا زاخر العباب، يضطرب بنا متنه في عشاء ليالينا المتجاوبـة بصيحات الشك والظمأ إلى المعرفة، والحنين إلى النور"[٣٩].

والحقيقة إن المازني كان محقـا فـي فهـم شخـصيات المنفلوطي وشكري. غير أنه لم يكـن محقـا فـي لومهمـا وتقريعهما؛ لأنهما كانا أصدق منه في التقاط النمطـي فـي الحياة المصرية آنذاك.. وإذا كان تماسك العقـاد وصـلابته وصلابة المازني الظاهرية قد أهلتهما لأن يشنا هذا الهجـوم العنيف على الأقوياء من الإحيائيين وعلـى الـضعفاء مـن الرومانسيين معا؛ فإن مظاهر هذه الصلابة كانت ناتجة عـن استمرار انتمائهما إلى القيم الإحيائية، التـي كانـت الحيـاة الاجتماعية تسندها وما زالت؛ أي إنهما ظلا منـدرجين فـي نسق القيم التقليدي في العمـق، وإن بـدا أنهمـا مجـددان ومنفصلان. في حين أن المنفلوطي وشكري كانا فنانين أقرب إلى الرومانسية، يعيشان اللحظة بعمق، ويعانيـان مـشاكلها وتناقضاتها وتردداتها؛ كما هو واضح كل الوضوح في نص عبد الرحمن شكري، الـذي أخـذ المـازني يـتهكم عليـه ("الاعترافات")(٤٠). ولعل المازني نفسه قد انتمى إلـى هـذا الفهم والإدراك السنتمنتالي للحياة حينمـا كتـب فيمـا بعـد "إبراهيم الكاتب"، و"إبراهيم الثاني"، كذلك ربما فعـل ذلـك العقاد حينما كتب "سارة". إن الدعوة إلى الـصلابة والقـوة

كانت أمرا واجبا من الناقدين، مثلما كانت واجبا من القـوى الوطنية التي تشعر أنها في لحظة حاسمة من تاريخ الوطن، تحتاج إلى القوة والشجاعة. غير أن ثمة فارقًا كان لا بد من إدراكه على المستوى الفكري، مثلمـا كـان مـدركًا علـى المستوى الفني، بين الواجب والواقع. وكان الواقـع عظـيم القلق والتردد، بل وربما التاث أحيانًا كما عبر شـكري فـي الاعترافات. وهذا الواقع لـم يكـن يحتـاج فـي الحقيقـة إلا للصدق في فهم النفس، والتعبير عن هذا الصدق فكريـا وفنيا، وهذا ما فعله شكري ولـم يفعلـه المـازني والعقـاد إلا فيما بعد، حينما حط اليأس الكامل على الوطن، وضاعت آمال القوى الوطنية في نهاية العشرينيات وطوال الثلاثينيات.

إن ضعف شكري وميوعة المنفلوطي كانا فـي الحقيقـة الوجه الأكثر رومانسية للتناقضات البارزة في نقـد العقـاد والمازني، وهي في الحقيقة تناقضات الفئة الاجتماعية التـي انتموا إليها جميعا في علاقتها بالتشكيلة الاجتماعية التابعـة والمتخلفة، والتي لم تستطع أن تفـرض نموذجهـا القيمـي الرومانتيكي الجديـد، والمتمثـل فـي الفرديـة والحريـة والاستقلال.



ولو أن العقاد والمازني تأملاً داخلهما؛ لأدركا مثلما أدرك شكري أن هناك عوامل عديدة تعوق الجديد من الفن والأدب، وفي المجتمع بصفة عامة. ولكنا قد وجدنا تعميقًا لمثل هذا النص الهام الذي ذكره العقاد في مقدمته لديوان المازني الأول، والذي سبق أن نقلناه: "لقد تبوأ منابر الأدب فتية لا عهد لهم بالجيل الماضي، ونقلتهم التربية والمطالعة أجيالاً بعد أجيالهم، فهم يشعرون شعور الشرقي ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربي". وكان العقاد – في هذا النص – يميز جيله عن الأجيال السابقة بثقافة جديدة ووعي جديد. غير أننا لو تأملنا هذا النص الآن لأدركنا أن هذا التميز لم يكن في الحقيقة إلا تميزا كميا؛ حيث كانت الثقافة الغربية قد بدأت قبل ذلك بقرن من الزمان تفعل فعلها في مثقفينا، وأن هذا الفعل قد تزايد رويدا رويدا مع عصر إسماعيل، ثم مع الاحتلال الإنجليزي الذي نشأ في ظله جيل العقاد. بل لعلنا نستطيع الزعم أن ما يعتبره العقاد ميزة، هو في نظرنا مأساة حلت بجيله، الذي رغم وطنيته التي لا داعي للمراء فيها؛ وقع في مأزق شديد الحدة اسمه الحلم المقتل؛ حلم تمثل العالم تمثل الغربي، دون القدرة على تحقيق هذا الحلم، ليس فقط

لأن شعور الشرقي (التقليدي) قد تزاوج معه ومنعه من التحقيق؛ بل لأن الغربي نفسه/ المثل لم يكن راغبا في تحقيق هذا الحلم، وإلا لما كان مستعمرا؛ لأن هذا الحلم معناه إمكانية قيام مجتمع رأسمالي حقيقي؛ أي مستقل، وبالضرورة، سالب لسوق جاء الغرب ليستعمرها.

هذا الوعي لم يكن متاحا لجيل العقاد، بل إن هذا الجيل ربما كان معاديا لهذا الوعي بحكم الانتماء الطبقي والاجتماعي، والظروف التي أفضنا في تقديمها؛ ومن ثم لم يكن أمام جيل العقاد إلا أن يعيش هذه التناقضات، وأن يعبر عنها كما عبر هو والمازني، أو يقدمها فنيا بطريقة سنتمنتالية كما فعل المنفلوطي[٤١]، ومشوشة كما فعل عبد الرحمن شكري، وشعراء جماعة أبولو فيما بعد، ولتكون هذا التناقضات خاصية المرحلة الأولى من مراحل نقدنا الحديث.

الهوامش والمراجع

- تختلف الآراء في تاريخ النشر بين ديسمبر ١٩٢٠، ويناير وفبراير ١٩٢١؛ حيث صدر جزآن متتاليان من الكتاب، ولم تصدر بقية الأجزاء العشرة التي نوه بها المؤلفان في المقدمة. ولقد كتب العقاد معظم الجزأين؛ إذ كتب في الجزء الأول "شوقي في الميزان" بفصوله المختلفة، التي تمتد حتى ص ٥٦ من الطبعة التي بين أيدينا، والجزء الثاني من نفس الموضوع، وفصلاً عن الرافعي شغل الصفحات من ١١٥ حتى ١٧٦. أما المازني فقد كتب عن شكري فصلاً في الجزء الأول (٥٧ – ٧٣) وآخر في الجزء الثاني (١٧٧ – ١٩٠) ومجموعة فصول عن المنفلوطي في الجزء الثاني (٧٧ – ١١٤)؛ أي إن العقاد قد اختص بالإحيائيين، بينما اختص المازني بالمجددين.

(١) راجع: ماهر حسن فهمي، حركة البعث في الشعر العربي الحديث، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٦١، ص ١٧٧ – ٢٠٤.

ولعل أهم كتابين في تلك المرحلة هما كتابا "الوسيلة الأدبية" للشيخ حسين المرصفي، و"تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوجو" لروحي الخالدي. وفي الكتابين معا

تتجلى الملامح المبكرة للمشكلات المنهجية، التي سوف تتبلور مع بقية فصول هذا الكتاب.

فالمرصفي الذي جاء كتابه جمعا لمحاضراته التي ألقاها بدار العلوم حتى سنة ١٨٨٨م؛ يبدو في كثير من مقولاته النقدية إحيائيا متطورا يميل إلى التجديد؛ فهو يعتمد ابن خلدون إماما، ويجيز الخروج على مذهب العرب، إلا ما كان جيدا منه. ومن ذلك إجازته للتضمين (على سبيل المثال)، ولكن حين نصل إلى النقد التطبيقي نجده يرد إلى المعايير التقليدية تماما؛ فيصبح ذوقيا أحيانًا، لغويا منطقيا يعتمد الموازنة في أحيان أخرى.

- راجع عز الدين الأمين: نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر، دار المعارف، القاهرة، ط ٢، ١٩٧٠،ص ١٧ – ٢٢.

أما كتاب الخالدي الذي صدر عن مطبعة الهلال بمصر سنة ١٩١٢؛ فقد بدا أقرب إلى النقد الأوروبي بوضوح، سواء في موضوع الكتاب، أو في منهجه، أو في توجهه الفكري. فالكتاب مخصص أساسا لفيكتور هوجو، وما الحديث عن الأدب العربي وتاريخ العلاقة بين العرب وأوربا والنظريات النقدية الأوروبية؛ سوى مقدمات غايتها الوصول إلى هوجو "الرومانتي".

ومجمل المقولات بدءا من مفهوم الأدب الذي يعطي فيه الأولوية للمعنى على اللفظ (ص ٣١)، وتحديد المعنى "إظهار أسرار هذا الكون الذي نصبح فيه ونمسي نوضح شعورنا

وإحساسنا بهذا الوسط الذي نحبه وهو سجن لنـا" (ص ٣٥)، والدعوة – من ثم – للتخلص من قيود الـسجع والمحـسنات البديعية (ص ٤٨)، وكذلك إلى مزيد من الحرية للأدباء وفي الحياة بصفة عامة (ص ٥٣، وص ٦٧)، والإعجاب البـالغ سواء المعلن أو المغلف بالأدب الأوروبي الذي يفضله عـن الأدب العربي (ص ٣٧، ٤١، ٧٠..إلـخ) بـسبب قاعدتـه التطورية المطلقة، التي ترى في التقدم الحضاري تطورا نحو الأفضل في الأدب (ص ٥٤)...

كل هذه المقولات هي مقولات النقد الأوروبي، وخاصة فـي مرحلته الرومانسية، وبها نظرات مفيدة للأدب العربـي دون شك، مهدت للشكوك القوية التي توالت بعد ذلك حـول هـذا الأدب قديمه وحديثة، ولكنها – في ذات الوقت – ساهمت في ترسيخ نظرة العرب الدونية إلى أدبهم وأنفسهم، وإعلاء شأن الأدب الأوروبي وفضله على الأدب العربـي، وهـو أيـضا ما كان له أثره بعد ذلك في النقد العربي الحديث كله.

(٢) عباس محمود العقاد، إبرهيم عبد القادر المـازني، الـديوان، ط٣، نشر دار الشعب، القاهرة، د. ت، ص ٤، والتأكيد مـن وضعنا.

(٣) نفسه، ص ١٢٢.

(٤) نفسه، ص ١٢٧.

(٥) ميخائيل نعيمة الغربال، الطبعـة التاسـعة، مؤسـسة نوفـل للطباعة والنشر، ١٩٧١، ص ٢٠٧ – ٢٠٨.

(٦) ديوان المازني (الجزء الأول)، مطبعة البوسفور بمصر، ١٩١٤. وقد أعاد نشرها في مطالعات في الكتب والحياة، تحت عنوان "خواطر عن الطبع والتقليد في الشعر العصري"، راجع الكتاب، نشر المطبعة التجارية بمصر، ١٩٢٤، ص ٢٧٨.

(٧) الديوان، ص ١٢ – ١٣.

(٨) نفسه، ص ١٠ – ١١.

(٩) العقاد: وحي الأربعين، ط ١، ١٩٢٣، المقدمة بعنوان "الشعر العصري"؛ ديوان العقاد، الجزء الخامس، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٧٢، ص٣٨٨.

(١٠) العقاد: الفصول، المكتبة التجارية بمصر، ١٩٢٢، ص١١٩.

(١١) من مقدمة ديوان "يقظة الصباح" (الجزء الأول من ديوان العقاد)، منشورات المكتبة العصرية، مرجع سابق، ص ٣.

(١٢) نفس المرجع والصفحة.

(١٣) العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، دار الهلال، القاهرة ١٩٧٢، ص ١٥٤، وراجع أيضا ص ١٥٩.

(١٤) العقاد: ديوان بعد الأعاصير، المقدمة، ص ٢٦٥ من مطبعة المكتبة العصرية، مرجع سابق، وراجع أيضا محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، د. ت، ص ٩٧.

(١٥) الديوان، ص ١٠٣ – ١٠٤.

(١٦) العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضـي، مرجـع سابق، ص ٣٩.

(١٧) الديوان، ص ١١١.

(١٨) نفسه، ص ١٠٨ – ١٠٩.

(١٩) نفسه، ص ٢٠ – ٢١.

(٢٠) مطالعات في الكتب والحياة، مرجع سابق، ص ٢٩٤.

(٢١) راجع حول مصطلحي "الشعور" و"الجوهر": مـراد وهبـة، المعجم الفلسفي، دار الثقافة الجديدة بالقاهرة، ط ٣، ١٩٧٩، صفحات ٢٣١، ١٥٦ – ١٥٨.

(٢٢) راجع نقد محمد مندور في كتابه "النقد والنقاد"، مرجع سابق، ص ١١.

(٢٣) الديوان، ص ١٥٦ – ١٥٧.

(٢٤) نفسه، ص ١٥٢

(٢٥) نفسه، ص ١٣٠، وراجع أيضا: ص ٤١.

(٢٦) راجع حول مفهوم العضوية:

- Princeton Encyclopedia of poetry and Poetics. Princition University Press U.S.A. Englarged Edition 1974, p. 593 – 594.

(٢٧) راجع عن تشبيه القصيدة بالعقد وعلاقة ذلك بمفهوم الوحـدة التي تقوم على التناسب عند كل من ابـن طباطبـا وقدامـة ابن جعفر وحازم القرطاجني:

جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ط١، سنة ١٩٧٨، صفحات ٩٩، و١٧١، و٤٥٧ على التوالي.
وعن علاقة مفاهيم الوحدة بالتضمين رفضا وقبـولاً؛ راجـع دراستنا: التضمين في العروض والـشعر العربـي، مجلـة فصول، القاهرة، ستبمبر ١٩٨٨.

(٢٨) راجع عن فهـم كـل مـن أفلاطـون وأرسـطو كتـاب ك. ك. روثفـن: قـضايا فـي النقـد الأدبـي: ترجمـة د. عبد الجبار المطلبي، مراجعة د. محسن الموسـوي، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٩، ص ٥٥.

(٢٩) ومنها نص الحاتمي الذي يطالب الشعر بأن تنقـاد كواهلـه لهواديه، ويشبهه بـ"الوشي في اتفاق رقومه واتساق رسومه وتسطير كفوفه، وتحبير حروفه. ويحاكى العقد فـي التئـام فصوله، وانتظام وصوله.. إلخ"، راجع زهر الآداب وثمـر الألباب، شرح زكي مبارك، المطبعـة التجاريـة الكبـرى بالقاهرة، ١٩٢٥، ص ٤٩ – ٥٠.

(٣٠) راجع علاقة الشعر الرومانسي بالاستعارة: رومان جاكسون
Roman Jakobson, Essais de Linguistique Generale, Paris, Eds. De minuit 1964 p. 214 – 215.

(٣١) راجع مثلاً نقد العقاد لنشيد شوقي، ص ٥٠ مـن الـديوان، وكذلك نقده لمسرحية قمبيز في غـالي شـكري: صـراع

الأجيال في الأدب العربي، دار المعارف، القـاهرة ١٩٧١، ص ٩٩ وما بعدها.

(٣٢) الديوان، ص ١٠٩ – ١١٠.

(٣٣) نفسه، ص ٥٨.

(٣٤) نفسه، ٥٩.

(٣٥) نفسه، ص ٦١.

(٣٦) نفسه، ص ٦٦.

(٣٧) نفسه، ص ٦٤.

(٣٨) نفسه، ص ٧١ – ٧٢.

(٣٩) نفسه، ص ١١٠.

(٤٠) يقول المازني: "إن لشكري كتابين غير دواوينـه، أحـدهما اسمه الاعترافات، وليس فيه ما يستحق الذكر، إلا أنه وصفه بأنه أحلام مجنون، والآخر رواية اسمها الحلاق المجنـون (الديوان ص ٧٣). وكتاب الاعترافات الذي أصدره شكري ١٩١٦ يعتقد الدكتور محمد مندور أنـه "مفتـاح شخـصية عبد الرحمن شكري وأدبه.. حتى ليخيل إلينا أن هذا الكتاب يعتبر من أهم وأعمق وأجمل الوثائق النفسية التي ظهـرت في الأدب العربي الحديث" (راجع الـشعر المـصري بعـد شوقي، مطبعة نهضة مصر بالفجالة، الحلقة الأولى، سـنة ١٩٥٥، ص ٩٣ – ٩٨)، ويمكننا أن نـضيف أن تحليـل بعض نصوص هذا الكتاب تفيد بأنه يمكن أن يكون مفتاحـا لفهم تناقضات المثقف المصري في ذلـك الوقـت، وقلقـه

الروحي العظيم، مع محاولة لفهم جذور هـذه التناقـضات التاريخية والنفسية، وإن كان يغيب عنه أيضا مثلـه جيلـه الجذور الاجتماعية والسياسية المعاصرة.

(٤١) قدم "ناجي نجيب" في كتابه "كتاب الأحزان: فـصول فـي التاريخ النفسي والوجدان الاجتمـاعي للفئـات المتوسـطة العربية" (دار التنـوير، بيـروت ١٩٨٣) تحلـيلاً شـديد الحساسية والذكاء للظاهرة المنفلوطية؛ "الحـزن"، وتفـسيرا لاتساع الإعجاب بها من قبل الجمهور المصري والعربـي؛ ليس فقط في عصر المنفلوطي، وإنما أيضا بعد وفاته.

* * *

إلى الفهرس

الفصل الثاني

"في الشعر الجاهلي"

إلى الفهرس

"في الشعر الجاهلي"

ما كاد كتاب "في الشعر الجاهلي" يتوافر في الأسواق في أواخر مارس ١٩٢٦؛ حتى انهالت عليه الردود في الصحافة أولاً، وفي الكتب بعد ذلـك، ثـم فـي القـضاء، مـشفوعة باحتجاجات أخرى وصلت إلى حد التظاهر. وليس منطقيا أن يثير كتاب صغير لأستاذ جامعي (يتضمن محاضراته التـي يلقيها على طلابه المحدودي العدد، وعنوانـه "فـي الـشعر الجاهلي"، ويحصر نفسه أو يكاد في قضية شديدة التخصص) كل هذه الضجة، التي تنتهي مؤقتًا بمنع الكتاب من التـداول دون قرار قضائي، ولا تتوقـف أصـداؤها فـي الـصحف أو جلسات مجلس النواب حتى بعد ذلك بنحو عشرين عامـا. غير أن عنوان الكتاب وموضوعه شـيء، والمـنهج الـذي يعالجه به صاحبه شيء آخر.

والحقيقة إن المؤلف لم يسع أبـدا إلـى إخفـاء منهجـه، أو هويته؛ بل لعلنا نلاحظ أنه منذ الـصفحة الأولـى كـان حريصا على استفزاز القارئ، وأن يكون صداميا إلى أقصى درجة. قد يكون هذا أحد ملامح المنهج الجديد الذي يحملـه

الكتاب، وقد يكون أحد ملامح شخصية المؤلف التـي تحـب الجدل والصراع حسب رؤية أنصاره[1]، أو تحـب الـشهرة وذكر الألسن لها حسب رؤية الأعداء[2]، وقد يكون كل هـذه الملامح معا.

ورغم أن بعض الردود التي كتبت ضد طه حسين كـان حريصا على قدر كبير من الموضوعية والعلمية؛ إذ التـزم بحدود الكتاب، وانطلق في المناقشة من القـضية الرئيـسية (وهي انتحال الشعر الجاهلي)؛ إلا أن دوافع الـردود كلهـا كانت هي التهمة التي وجهتها معظم الردود والبلاغات إلـى النائب العام ضد طه حسين بالطعن على الـدين الإسـلامي. وقد حدد النائب العام في قراره مواضع أربعـة تثيـر هـذه التهمة:

"الأول – أن المؤلف أهان الدين الإسلامي بتكذيب القرآن في أخباره عن إبراهيم وإسماعيل؛ حيث ذكر (فـي ص ٢٦ من كتابه): "للتوراة أن تحدثنا عـن إبـراهيم وإسـماعيل، وللقرآن أن يحدثنا عنهما أيضا، ولكن ورود هذين الاسـمين في التوراة والقرآن لا يكفي لإثبات وجودهمـا التـاريخي، فضلاً عن إثبات هذه القصة التي تحدثنا بهجرة إسماعيل بن

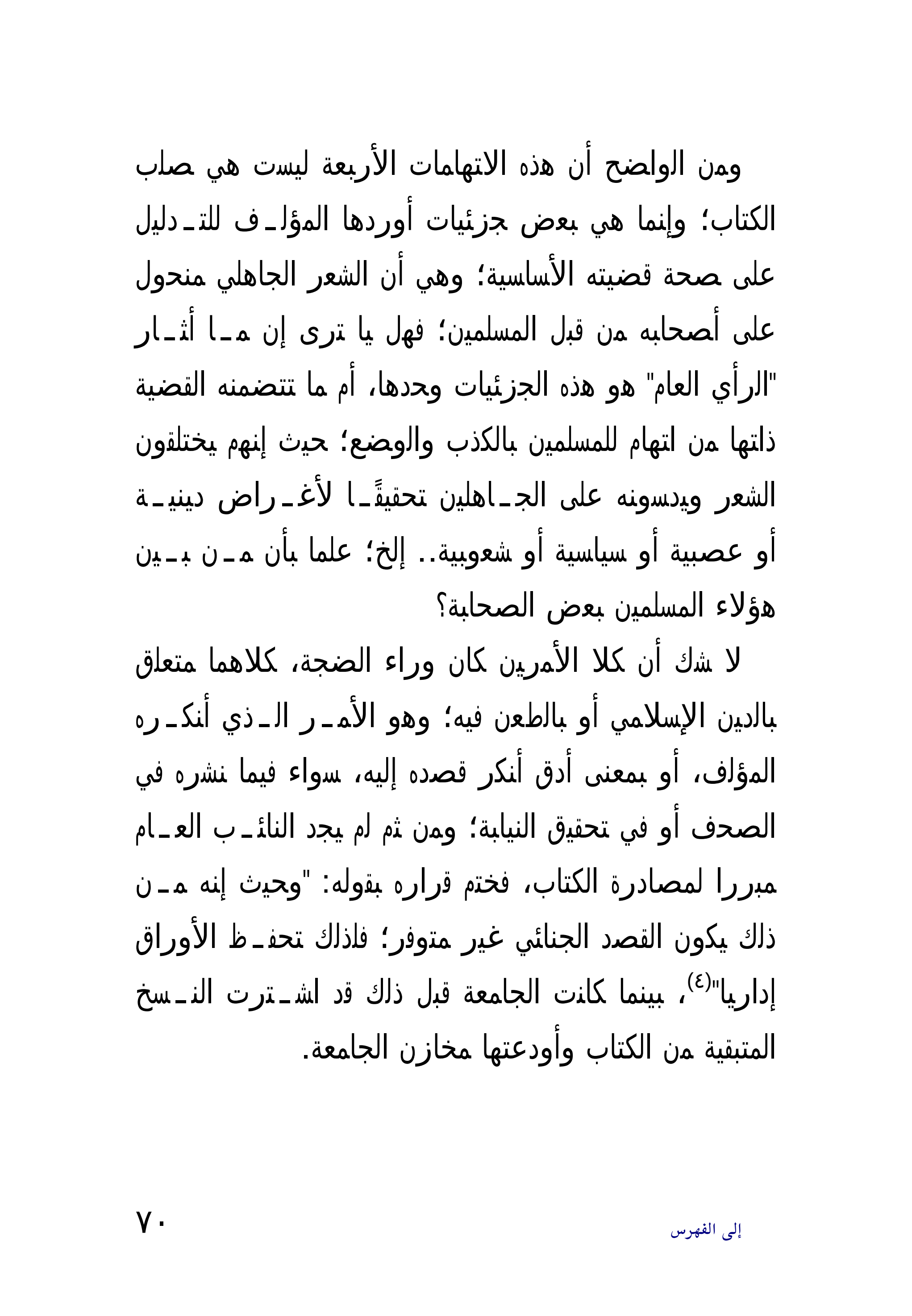
إبراهيم إلى مكة ونشأة العـرب المـستعربة فيهـا. ونحـن مصرون إلى أن نرى هذه القصة نوعا من الحيلة في إثبـات الصلة بين اليهود والعرب من جهة، وبين الإسلام واليهـود والقرآن والتوراة من جهة أخرى، إلى آخر ما جاء في هـذا الصدد.

الثاني – ما تعرض له المؤلف في شأن القراءات الـسبع المجتمع عليها، والثابتة لدى المسلمين جميعا، وأنه في كلامه عنها يزعم عدم إنزالها من عند ا ، وأن هذه القراءات إنمـا قرأتها العرب حسب ما استطاعت لا كما أوحى ا بها إلـى نبيه، مع أن معاشر المسلمين يعتقدون أن كل هذه القـراءات مروية عن ا تعالى على لسان النبي ﷺ.

الثالث – ينسبون للمؤلف أنه طعن في كتابه على النبي ﷺ طعنًا فاحشًا من حيث نسبه؛ فقال (في ص ٧٢ من كتابـه): "ونوع آخر من تأثير الدين في انتحال الشعر وإضافته إلـى الجاهليين؛ وهو ما يتصل بتعظيم شأن النبي من ناحية أسرته ونسبه في قريش؛ فلأمر ما اقتنع الناس بأن النبي يجـب أن يكون صفوة بني هاشم، وأن يكون بنو هاشم صـفوة بنـي عبد مناف، وأن يكون بنو عبد مناف صفوة بني قُصي، وأن

تكون قُصي صفوة قريش، وقريش صفوة مـضر، ومـضر صفوة عدنان، وعدنان صـفوة العـرب، والعـرب صـفوة الإنسانية كلها"، وقالوا إن تعدي المؤلف بـالتعريض بنـسب النبي ﷺ والتحقير من قدره؛ تعد على الدين، وجـرم عظـيم يسيء للمسلمين والإسلام؛ فهو قد اجترأ على أمر لم يـسبقه إليه كافر ولا مشرك.

الرابع – إن الأستاذ المؤلف أنكر أن للإسلام أوليـة فـي بلاد العرب، وأنه دين إبراهيم؛ إذ يقول(في ص ٨٠): "أمـا المسلمون فقد أرادوا أن يثبتوا أن للإسلام أولية فـي بـلاد العرب كانت قبل أن يبعـث النبـي، وأن خلاصـة الـدين الإسلامي وصفوته هي خلاصة الدين الحق الذي أوحـاه ا إلى الأنبيـاء مـن قبـل". إلـى أن قـال (فـي ص ٨١): "وشاعت في العرب أثناء ظهور الإسلام وبعـده فكـرة أن الإسلام يجدد دين إبراهيم، ومن هنا أخذوا يعتقدون أن ديـن إبراهيم هذا قد كان دين العرب في عصر من العصور، ثـم أعرضت عنه لما أضلها به المضلون، وانصرفت إلى عبادة الأوثان، إلى آخر ما ذكره في هذا الموضوع"[٣].



ومن الواضح أن هذه الاتهامات الأربعة ليست هي صلب الكتاب؛ وإنما هي بعض جزئيات أوردها المؤلـف للتـدليل على صحة قضيته الأساسية؛ وهي أن الشعر الجاهلي منحول على أصحابه من قبل المسلمين؛ فهل يا ترى إن مـا أثـار "الرأي العام" هو هذه الجزئيات وحدها، أم ما تتضمنه القضية ذاتها من اتهام للمسلمين بالكذب والوضع؛ حيث إنهم يختلقون الشعر ويدسونه على الجـاهلين تحقيقًـا لأغـراض دينيـة أو عصبية أو سياسية أو شعوبية.. إلخ؛ علما بأن مـن بـين هؤلاء المسلمين بعض الصحابة؟

لا شك أن كلا الأمرين كان وراء الضجة، كلاهما متعلق بالدين الإسلامي أو بالطعن فيه؛ وهو الأمـر الـذي أنكـره المؤلف، أو بمعنى أدق أنكر قصده إليه، سواء فيما نشره في الصحف أو في تحقيق النيابة؛ ومن ثم لم يجد النائـب العـام مبررا لمصادرة الكتاب، فختم قراره بقوله: "وحيث إنه مـن ذلك يكون القصد الجنائي غير متوفر؛ فلذلك تحفـظ الأوراق إداريا"(٤)، بينما كانت الجامعة قبل ذلك قد اشـترت النـسخ المتبقية من الكتاب وأودعتها مخازن الجامعة.

ومع ذلك لم يكف أعداء طه حسين (وكانت لبعضهم أغراض سياسية متصلة بالعداء للحزب الذي كان ينتمي إليه طه حسين؛ وهو "الأحرار الدستوريون") عن الهجوم عليه من حين لآخر، واتهامه ليس فقط بالطعن على الإسلام؛ وإنما بالكفر والإلحاد؛ وهو الأمر الذي نفاه طه حسين في الصحف وفي النيابة، وأقره عليه قرار النيابة نفسه، غير أن المؤكد أن طه حسين كان شاكا كما أعلن هو نفسه، وأن شكه قد يطال بعض النصوص الدينية، ولكنه مؤمن بها كمسلم شاك فيها كعالم. ولقد نشر أثناء التحقيق مقالاً بجريدة السياسة الأسبوعية تحت عنوان "العلم والدين" قال فيه: "فكل امرئ منا يستطيع إذا فكر قليلاً أن يجد في نفسه شخصيتين ممتازتين، إحداهما عاقلة تبحث وتحلل وتغير اليوم ما ذهبت إليه أمس، وتهدم اليوم ما بنته أمس، والأخرى شاعرة تلذ وتألم وتفرح وتحزن ترضى، وتغضب وترغب وترهب في غير نقد ولا بحث ولا تحليل، وكلتا الشخصيتين متصلة بمزاجنا وتكويننا لا نستطيع أن نخلص من إحداهما، فما الذي يمنع أن تكون الشخصية الأولى عاقلة باحثة ناقدة، وأن تكون الشخصية الثانية مؤمنة مطمئنة طامحة إلى المثل الأعلى"(٥).

ومن الواضح أن هذا الفصل غريب، وقد لاحـظ النائـب العام غرابته؛ إذ عقب على النص بقوله: "ولـسنا نعتـرض على هذه النظرية بأكثر مما اعترض به هو على نفسه فـي مقاله؛ حيث ذكر بعد ذلك: سنقول وكيف يمكـن أن تجمـع المتناقضين، ولست أحاول جوابا لهذا السؤال؛ إنمـا أحولـك على نفسك.. إلخ. ولا شك في أن عدم محاولة الإجابة علـى هذا الاعتراض هو عجزه عن الجواب. والمفهوم أنه قد أورد هذا الاعتراض لأنه يتوقعه حتى لا يوجه إليـه[٦]. وإذا كنـا معجبين بملاحظة النائب الفلسفية؛ فإننا نـدرك الآن بعـد أن عرفنا مجمل إنتاج طه حسين بعد ذلـك الكتـاب أن دافعـه لم يكن فقط إرسال برقية إلى النائب تفسر موقفه؛ وإنما كان هذا الانفصال أصليا في فكره، وسوف نجد عددا كبيرا مـن الثنائيات المشابهة لهذه الثنائية فيما بعد. أما ما نريد أن نقف عنده هنا هو أن قضية طه حسين في هذا الكتاب لـم تكـن قضية طعن على الدين؛ وإنما أساسا كانت قـضية المـنهج؛ منهج البحث أو الشك كما يقول هو، وكما ذكر معظـم مـن درسوه بعد ذلك؛ فما هي ملامح هذا المنهج؟

يتكون "في الشعر الجاهلي" من ثلاثة أبواب (أو كتب كما يسميها المؤلف)، يتضمن الكتاب الأول تمهيدا وحـديثًا عـن منهج البحث، والدوافع التي تثير الشك فـي صـحة الـشعر الجاهلي. ويتضمن الكتاب الثاني أسباب انتحال هذا الـشعر في السياسة والدين والقصص والشعوبية. أما الكتاب الثالـث فإنه يتناول الشعر والشعراء موضحا عدم صحة نسبة معظم الشعر إلى الشعراء؛ بل عدم صحة وجود بعـض الـشعراء أصلاً.

يختص التمهيد ومنهج البحث إذن بتقديم الأصول النظرية لمنهج الكتاب. ونستطيع أن نلاحظ أنه منذ السطر الأول في الصفحة الأولى من الكتاب يتخذ المؤلف طابعا هجوميا إلـى حد كبير. يقول في أول فقرة: "هذا نحو من البحث عن تاريخ الشعر العربي جديد، لم يألفه الناس عندنا من قبل. وأكاد أثق أن فريقًا منهم سيلقونه ساخطين عليه، وبـأن فريقًـا آخـر سيزورون عنه ازورارا. ولكني على سخط أولئـك وازورار هؤلاء؛ أريد أن أذيع هذا الحديث، أو بعبارة أصح أريـد أن أقيده؛ فقد أذعته قبل اليوم حين تحدثت به إلى طلابـي فـي الجامعة، وليس سرا ما تتحدث به إلى مائتين".

ويواصل هذه اللهجة طوال التمهيد، حين يؤكد أنه يعرف أن صاحب مثل هذا البحث قد يلاقي الأذى، وأنـه مـستعد، رغم حبه للسكينة.. لتحمل نصيبه من "رضا النـاس عنـي أو سخطهم".

ومثل هذه اللهجة ليست إلا لهجـة المعـارك الـصدامي المستعد لخوض معركة جديدة، ربما كان يعرف أنها أقـسى من كل المعارك السابقة التي خاضها مع الأزهـر، أو مـع النقاد حول كتابه الأول "ذكرى أبي العلاء"؛ ولذلك سـرعان ما يصف نفسه في إطار فريقه من المجددين، حـين يـضع بحثه في نطاق معركة القديم والجديد المحتدمة آنذاك. فهـو يرى أن التجديد في الأدب قد انصب على الفنـون الأدبيـة (أو ما سماه هو بالأدب الإنشائي في مقابل الأدب الوصـفي الذي هو دراسة الأدب")، وأنه ينبغي استكمال هذا النقص في مجال البحث العلمي للأدب ذاته. وهنا يبدأ الأسـاس القـوي لتحقيق هذا الإنجاز؛ وهو عدم الاستسلام لما قالـه القـدماء والشك في أقوالهم. ويصف هذا المنهج بأنه أقرب إلى الثورة الأدبية منه إلى أي شيء آخر، ويعطي مثلاً يطبق عليه هـذا المنهج بالشعر الجاهلي الذي أجمع القدماء على صحة نسبته

إلى الجاهليين، وهو يشك في هذه الصحة. ولنلاحظ هنـا أن طريقة تقديم الكتاب وموضـوعه الأساسـي (أي الانتحـال) يكشف عن بعد هام؛ فقد أوردت الموضـوع كمثـال يمكـن للمنهج الجديد أن يطبق عليه؛ مما يعني أن المهم هنا لـيس الموضوع وإنما المنهج.

في الفصل الخاص بمنهج البحث يقدم طه حسين بعـض خصائص هذا المنهج؛ فيعلن بوضـوح أنـه يتبنـى مـنهج ديكارت الذي أثرى العلم والفلسفة، ويذكر قاعدته الأساسـية؛ وهي أن يتجرد الباحث من كل شيء كان يعلمه من قبل، وأن يتقبل موضوع بحثه خالي الذهن مما قيل فيه خلوا تاما"، وأنه يتطلب من الباحث أن يتجرد من كل عاطفة أو هوى: "نعـم يجب حين نستقبل البحث عن الأدب العربـي وتاريخـه أن ننسى قوميتنا وكل مشخـصاتها، وأن ننـسى ديننـا وكـل ما يتصل به، وأن ننسى ما يضاد هذه القومية وما يضاد هذا الدين، يجب ألا نتقيد بشيء ولا نذعن لشيء إلا مناهج البحث العلمي الصحيح".

وبعد ذلك ينتقل إلى موضوع بحثه، موضحا أنه يشك في الشعر الجاهلي أو في نـسبته إلـى الجاهليـة؛ لأنـه فـي

موضوعاته ولغته لا يبدي أثرا للحياة الجاهلية الاقتـصادية، أو الدينية، أو السياسية، بقدر ما يكشف عن توافق مع الـدين الإسلامي؛ مما يرجح أنه قد وضع بعد الإسلام ونسب إلـى الجاهليين؛ لأغراض إمـا دينيـة أو عـصبية أو سياسـية، أو شعوبية أو نفعية عند الرواة والقصاصين. ويحـاول فـي الكتاب الثالث أن يؤكد هذا الشك من خلال التقصي عن حياة بعض الشعراء، وموضوعات ولغة بعض أشعارهم، منتهيـا إلى الشك في نسبة معظم الشعر الجاهلي إلى الجاهليين، مـع الاعتراف بمقطوعات "لطرفة" رأى أنها جاهلية، وإن كـان ليس متأكدا من أن قائلها هو طرفة.

ومن خلال هذا الاستعراض السريع للكتاب؛ نلاحـظ أن المؤلف كما سبق القول قد أعطى الأهميـة للمـنهج علـى الموضوع. ويمكننا أن نضيف أكثر من ذلك أن الموضـوع (الانتحال) نفسه ليس جديدا بحق؛ فقد سبق أن تحدث فيه من اعتمد عليهم كمصادر من القدماء، وكذلك كتب فيه الرافعـي فصلاً من كتابه "تاريخ آداب العرب" الصادر سـنة ١٩١١، و"نيفت صفحاته على مائة وخمسين، حشد فيه مـن المـادة ما لم يجتمع مثله من قبله ولا من بعده حتى يومنا هذا فـي

إلى الفهرس

صعيد واحد من كتاب. لم فيه شتات الموضوع من أطرافـه كلها واستقصاها استقصاء، غير أنه في كل ذلك كان يحكـي ما أورده المؤلفون القدماء؛ يجمع ما تفرق من هذا الحـديث في الكتب الكثيرة أو في مواطن شتى من الكتاب الواحد، ثـم يرتب ما تجمع له من فصول ينتظم كل فصل منهـا عنوانًـا يدل عليه. ولكنه على هذا الجهد العظيم الذي تكلفه؛ اكتفـى في أكثر حديثه بالسرد المجرد، والحكاية عما مـضى، ولـم يتجاوز ذلك إلى البحث في هذه الأخبـار والروايـات بحثًـا علميا، ولا إلى نقدها نقدا يميز زائفها من صحيحها، إلا فـي القليل النادر، وحتى في هذا القليل النادر كان يتعجل المضي؛ فلا يكاد يقف عند خبر أو رواية حتى يـدعها وينتقـل إلـى غيرها"[٧].

وقد جاء هذا التروي والتحليل والنقد في عمل مرجليوث، الذي بدأ اهتمامه بالموضوع في إشارة في دائـرة معـارف الدين والأخلاق (سنة ١٩٠٥) ثم في كتابه "محمد وظهـور الإسلام" (١٩٠٥)، ومقال له في مجلـة الجمعيـة الملكيـة الأسبوعية سنة ١٩١٦، ثم مقاله الكبيـر فـي ذات المجلـة ١٩٢٥ بعنوان "أصول الشعر العربي"[٨]، وهو المقال الـذي

أشار إليه الكثيرون من مهاجمي طه حسين إلى استفادته منه. يقول ناصر الدين الأسد الذي عرض لمقالة مرجليـوث فـي كتابه مقوما إنجاز طه حسين: "ثم استقر الموضوع بين يدي الدكتور طه حسين؛ فخلق منه شيئًا جديدا لم يعرفه القـدماء، ولم يقتحم السبيل إليه العرب المحدثون من قبله، ثـم أنكـره بعده كثير من المحدثين إنكارا خصبا، يتمثل في هذه الكتـب التي ألفوها للرد عليه ونقض كتابه. وقد استقى الدكتور طـه حسين أكثر مادتـه – حيـث يستـشهد ويتمثـل بالأخبـار والروايات – من العرب القدماء، وسلك بها سبيل مرجليوث في الاستنباط والاستنتاج، والتوسع فـي دلالات الروايـات والأخبار.. فنحن إذن بإزاء نظرية عامة، لـم نرهـا فيمـا عرضنا من آراء العرب القدماء، ونحسب أنها لم تـدر لهـم ببال، ولكننا رأيناها واضحة المعالم فيما عرضنا مـن آراء مرجليوث، ولم يكتف بالإشارة إليها إشارة عابرة؛ وإنما نص عليها نصا صريحا في عبارات متكررة، تختلـف ألفاظهـا وتتفق مراميها، وجاء الدكتور طه حسين فلم يقنع كمـا قنـع مرجليوث بأن يدلنا عليها في مقالة أو مقالتين، وإنما فـصل لنا القول فيها في كتاب كامل قائم بذاته"[٩].

من الواضح هنا إذن أن الأولويـة مـا زالـت للمـنهج أو للمنظور، ولكن هذا المنظـور قـد اسـتطاع أن يـرى الموضوع القديم بعين جديدة، وبالتـالي أصـبح الموضـوع جديدا أو أقرب إلى الجديد. ويبدو التساؤل المنطقي الآن هو: لماذا اختار طه حسين هذا الموضوع، الذي كان قبله جزئيـة محدودة محصورة في نطاق اهتمام المتخصصين؛ ليقيم مـن خلال معالجته له معركة منهجية وفكرية، اتسعت لتتفوق في حجمها وشهرتها على معارك كانت أكثر اتصالاً بحياة الناس المباشرة؛ مثل قضية كتاب "الإسلام وأصول الحكـم" لعلـي عبد الرازق، أو قضية تحرير المرأة لقاسم أمين؟

يذهب البعض(١٠) إلى أن خطورة هذه القضية هـي أنهـا مست اللغة التي هي لغة القرآن المقدس. وهذا صحيح، ولكنه جزئي؛ لأن قضية اللغة كانت جزءا من البحث، ولذلك شغلت جزءا يسيرا من الهجوم على البحث. ولعل الأدق في الإجابة هو أن نقول أن الشك في الشعر الجـاهلي (المثـل الأعلـى للشعر العربي وخاصة عند الجيل السابق على طه حـسين: جيل الإحيائيين)، بالإضافة إلى التشكيك في قداسة المـسلمين بعد النبي (والصحابة بصفة خاصة) فيمـا يخـتص بـنحلهم

للشعر الجاهلي، بجانب الجزئيات الأخرى التي أشرنا إليهـا؛ كلها كانت عناصر هامة في إنجاز كان لا بد لطـه حـسين وجيله من الطبقة الوسطى أن يحققوه؛ تحطيم القداسة التقليدية على المستويات المختلفة، حتى يستطيعوا أن ينتقلوا حقا إلى مجتمعهم في مرحلة ثقافية اجتماعية سياسية جديـدة؛ هـي مرحلة الرومانسية في الفن والليبرالية في الفكـر، مرحلـة سيطرة الطبقة الوسطى. ومن أجل هذا كان لا بد من إحلال المنهج الوضعي البشري محل التفسير الميتافيزيقي للأشـياء وللعالم؛ أي ليقيموا مقدساتهم بدلاً من المقدسات السابقة.

في هذا السبيل كانت الجزئيات التي أشرنا إليها من قبـل، والتي تمس هذا التفسير، ولكن بالإضافة إلى ذلك يمكننـا أن نجد إشارات مختلفة في الكتاب؛ مثل التأكيد على أن العـرب الجاهليين كانت لهم حضارة قبل الإسلام (لم يكشفها الـشعر المسمى جاهليا)، ومثل قوله إن القرآن لم يكن كله جديدا على العرب، وإلا لما فهموه، وإشارته إلى الصلة بـين الإسـلام والديانتين السابقتين عليه، بل يصل إلى حد القـول: "وأكبـر الظن أن الإسلام لو لم يظهر لانتهى الأمـر بـالعرب إلـى اعتناق إحدى هاتين الديانتين. ولكن الأمة العربية كان لهـا

مزاجها الخاص الذي لم يستقم لهذين الدينين، والذي استتبع دينًا جديدا أقل ما يوصف به أنه ملائم ملاءمة تامة لطبيعة الأمة العربية"[11]؛ كل هذه الإشارات تنتهي منطقيا، وبحكم منهجه إلى نتيجة قال بها المستشرقون والماديون من قبل؛ هي نفي الوحي. ولكن طه حسين لم يعلن هذه المقولة أبدا؛ بل ونفى كفره وقصده إلى الطعن على الإسلام كما سبق القول، بل إنه حذف كثيرا من هذه الأقوال حينما عدل الكتاب وأصدره في كتاب آخر هو "في الأدب الجاهلي"، الذي يمثل تراجعا عن الكتاب الأول؛ وهو تراجع استمر ليصل إلى كتاباته عن الإسلام (مرآة الإسلام، على هامش السيرة، الشيخان، عثمان، الوعد الحق، علي وبنوه.. إلخ).

ولكن عم تراجع طه حسين؟ وهل شمل التراجع كل شيء واستسلم تماما للمهاجمين، أم أنه أصر على أشياء وتنازل عن غيرها؟ فلنقارن بين الكتابين "في الشعر الجاهلي"، و"في الأدب الجاهلي"، ولكن قبل هذه المقارنة لا بد أن نلاحظ خاصية هامة في شخصية طه حسين؛ هي الإصرار. فقبل مرور عام من صدور الكتاب الأول (٢٢ مارس ١٩٢٦)، وقبل مضي شهرين على صدور قرار النيابة

(٣٠ مارس ١٩٢٧) كان طه حسين يعمل بجد في فـصول جديدة في الكتاب، تكاد تصل إلـى نفـس حجـم الكتـاب، وليصدرها معه في طبعة جديدة مع التعديلات تصدر في ١١ مايو ١٩٢٧ حاملة هذه المقدمة:

مقدمة الطبعة الثانية

"هذا كتاب السنة الماضية، حذف منه فصل وأثبت مكانـه فصل، وأضيفت إليه فصول، وغير عنوانه بعض التغيير. وأنا أرجو أن أكون قد وفقت في هذه الطبعة الثانية إلى حاجة الذين يريدون أن يدرسوا الأدب العربي عامة، والجاهلي خاصة من مناهج البحث وسبل التحقيق في الأدب وتاريخه، وهو على كل حال خلاصة ما يلقى على طلاب الجامعة في السنتين الأولى والثانية في كلية الآداب"[١٢].

وفي هذا النص مجموعة من الإشارات الدالة على التحدي؛ فهو – هو – كتاب السنة الماضية، حذف فصل وأضيفت فصول، ولنا هنا أن نضع: "وإن" قبل "حذف"، و"فقد" قبل "أضيفت". لذاك فهو ليس كتابا جديدا مختلفًا؛ وإنما هو طبعة ثانية من نفس الكتاب، وهو خلاصة ما يدرس للطلاب، هذا رغم نفي الجامعة مرارا لكونه يدرس للطلاب. وفي نفس الوقت ثمة إشارة واحدة إلى التراجع؛ هي "غُير عنوانه بعض التغيير". ولكن هناك إشارة أكثر أهمية وتكاد تفسر كثيرا الرسالة التي أراد طه حسين أن يتمسك بها بعد

المعركة؛ وهي "مناهج البحث وسبل التحقيق في الأدب وتاريخه"، وكأنه يريد أن يقول إن هذا ما أصر عليه أساسا؛ فأما ما يبقى فقابل للمفاوضة والتنازل.

وبالفعل فإن من يراجع "في الأدب الجاهلي" يلاحظ أن طه حسين كان فيه أكثر منهجية؛ بمعنى أنه اعتنى بالتوثيق في الهوامش بالإشارة إلى المصادر العربية القديمة (بدءا من ص٨١)، وأضاف فقرات كثيرة تفصيلاً لما كان موجزا[١٣]، أو ردا على بعض الاعتراضات[١٤]، وتوسع بقدر من التعمق في الكتاب الثالث "الشعر والشعراء"؛ بحيث أصبح كتابين هما الرابع والخامس، وأضاف ثلاثة كتب جديدة هي الأول في المقدمات والمفاهيم ونقد المناهج القائمة، والسادس عن الشعر العربي، والسابع عن النثر الجاهلي. وهذه الإضافات جعلت الكتاب بالفعل أقرب إلى العلم وإن كان قد بدا وكأنه محاضرات متفرقة، وخاصة في الكتابين الأخيرين.

أما الفقرات الأساسية التي حذفت؛ فهي الصفحات التي أثارت أكبر هجوم (٢٦ – ٣٠)، والتي تتناول قصة إبراهيم وإسماعيل بين القرآن والتوراة والإنجيل... إلخ، بالإضافة إلى فقرة حادة ختم بها الكتاب الأول، وتبدأ (ص ١٨٢)

بـ: "والثانية.. أن الذين يقرأون هذا الكتاب قد يفرغون مـن قراءته وفي نفوسهم شيء من الأثـر المـؤلم لهـذا الـشك الأدبي..."، وهي فقرة قد تساعد في إثارة الشك فـي نوايـا المؤلف في الهدم تعمدا وقصدا للأدب العربي عامة، والقرآن خاصة. وفي الحذف استجابة واضحة للمهاجمين، ولكن هـذا التراجع تم بشأن موضع واحد من المواضع التي اتهم فيهـا. أما المواضع الثلاثة الباقية والخاصة بنسب النبي، والقراءات السبعة، وأولوية الإسلام كدين لإبراهيم؛ فقد أصر عليها وقدم مزيدا من الأدلة على صحة موقفه منها، وهذا المواضع هي التي ليس فيها نص قرآني، أو فيها نص ولكنه غير قـاطع؛ ومن ثم يستطيع أن يثبتها علميا دون التعارض مـع الـنص القرآني صراحة؛ مما يؤكد صدق الإشارة التي قدم بها "فـي الأدب الجاهلي"، من أن الاهتمام بالمنهج العلمي أكثـر مـن غيره. كما تأكـد فـصله الـسابق بـين العـالم والـشاعر (أو المتدين) كفصل أصيل بداخله، وليس خـضوعا لـضغط خارجي من المجتمع؛ لأنه لو كان لهذا الـضغط كـل هـذه الأهمية لتنازل عن بقية النصوص التي أثارت هذا المجتمع، ولكنه لم يفعل لأنه يستطيع أن يثبتها كعالم، بينما لا يستطيع

ذلك مع الأولى فيتركها – إذن – لإيمان الشاعر الذي يـسلم ولا شك.

وأيا كان الأمر؛ فقد بقي الكتاب حتى بعد تنقيحه حـاملاً الأصل الجوهري الأول لإنجازه الفكـري؛ أقـصد الـشك، ومحاولة التخلص من الأهواء لصالح الحقيقة العلمية. ولكـن أصبح هذا الأصل هنا أقل زعيقًـا وأكثـر ترويـا بـسبب الإضافات التي تمت.

وإذا كان مبدأ الشك كوسيلة لتحرير العقل البشري هو أهم إنجازات طه حسين الفكرية العامة؛ فإن له إنجازات أخـرى على مستوى الدراسة الأدبية – أو بالأدق تاريخ الأدب – لم يعلن عنها طه حسين فـي "الـشعر الجـاهلي"، وإن كانـت متضمنة في تحليله لقضية الانتحال علميا، وربما لم يكن في حاجة إلـى إعلانهـا بعـد أن فـصلها فـي كتابـه الأول "ذكرى أبي العلاء" سنة ١٩١٤. ولكنه عاد ليعلنها بتفـصيل أكبر في الكتاب الأول الذي أضافه إلى "في الأدب الجاهلي"، كما أننا نجد امتدادها واضحا في كل كتاباته بعد ذلك؛ نظرية كانت أو تطبيقية، مثلما نستطيع أن نجد جذورها حتى قبل أن يكتب "ذكرى أبي العلاء".

في مقدمة "ذكرى أبي العلاء" يوضح طه حسين - ولكـن بأسلوب هادئ عكس ما في "في الشعر الجاهلي" - أن كتابه جديد في الآداب العربية؛ إذ "وضعه صـاحبه علـى قاعـدة معروفة وخطة مرسومة من القواعد والخطط التي يتخـذها علماء أوروبا أساسا لما يكتبون في تاريخ الآداب"(١٥)؛ فهـو هنا يعلن أنه يتبنى ليس فقط منهجا جديدا؛ وإنما أيضا خطـة في الكتابة أو التأليف على عكس سابقيه الذين هاجمهم بعنف في الكتاب، والذين كانوا يكتبون أشتاتًا متنـاثرة لا تجمعهـا رابطة ولا خطة.

وفي نفس المقدمة يذكر أنه قد عـرض لـه أن يـدرس للحصول على العالمية أحد أربعة موضوعات؛ هـي: أثـر الفارسية في العربية أيام بني العباس، والثاني هـو الـروح الديني فيما ترك الخوارج من آثار أدبية، والثالث هو اختلاف مذاهب الشعراء في التعبير عن أغراضهم في صدر الدولـة العباسية، والرابع هو حياة الجاحظ، ولكنه رفـضها جميعـا لأسباب مختلفة؛ فالأول لجهله بالفارسية، والثاني لقلة آثـار الخوارج في مصر، وكذلك بالنسبة للرابع، أما الثالث فيقـول عنه: "ولكن هذا الموضوع طريف وقل من يفطن له، ولـيس

من الحذق لمن أراد أن يكون مجددا فـي الآداب أن يفـاجئ الناس بما ليس لهم به عهد ولا صلة"[١٦].

وفي هذا النص أمران؛ الأول هذه الإشارة الأخيرة إلـى ضرورة عدم مفاجأة الناس بما لم يعتادوه؛ وهو "الحذق" الذي افتقده الأدب المقارن الأول، بينما الثاني والرابع يدخلان في مجال تاريخ الأدب، أما الثالث فيدخل في مجال النقد الأدبي، ونظن أن حججه في رفض الموضوعات المقارنة والتاريخية معقولة، أما بشأن الثالـث فالحجـة ليـست مقبولـة إلا إذا تصورناه يتحدث عن نفسه؛ لأن طه حسين لم يـتعلم شـيئًا جديدا في النقد الأدبي بينما تعلم كثيرا في تاريخ الأدب كمـا سنشير فيما بعد في حديثنا عن هذه الثنائية.

إن تأثر طه حسين الحقيقي بالأساتذة الأوروبيـين الـذين استمع إليهم في الجامعة الأهلية بمصر؛ كان منـصبا علـى تاريخ الأدب؛ حيث تولى جويدي ونللينو وفييت تدرس تاريخ الأدب، بينما تولى الأساتذة المصريون تـدريس النـصوص الأدبية. ومن الواضح في "ذكرى أبي العـلاء" و"فـي الأدب الجاهلي" أن إعجاب طه حـسين بالمستـشرقين ومـنهجهم (أو منهاجهم) يفوق بمراحل موافقته على المنـاهج اللغويـة

الذوقية للأساتذة المصريين، وهي امتداد لمنهج المرصفي، الذي يقول عنه في نص بالغ الوضوح والدلالة: "مذهب الأستاذ المرصفي نافع النفع كله إذا أريد تكوين ملكة في الكتابة وتأليف الكلام، وتقوية الطلاب في النقد وحسن الفهم لآثار العرب. وليس يريد الأستاذ أكثر من ذلك، ولكن هذا المذهب وحده لا يكفي لإجادة البحث عن الآداب وتاريخها على المنهج الحديث. والمذهب الذي أحدثته الجامعة في درس الآداب العربية بمصر نافع النفع كله لاستخراج نوع من العلم لم يكن لنا به عهد مع شدة الحاجة إليه؛ وهو تاريخ الآداب تاريخًا يمكننا من فهم الأمة العربية خاصة، والأمم الإسلامية عامة فهما صحيحا، حظ الصواب فيه أكثر من حظ الخطأ، ونصيب الوضوح فيه أوفر من نصيب الغموض... ولست أزعم أننا لسنا في حاجة إلى درس الآداب على المنهج القديم؛ بل أقول إننا في حاجة إلى المنهجين معا"[١٧].

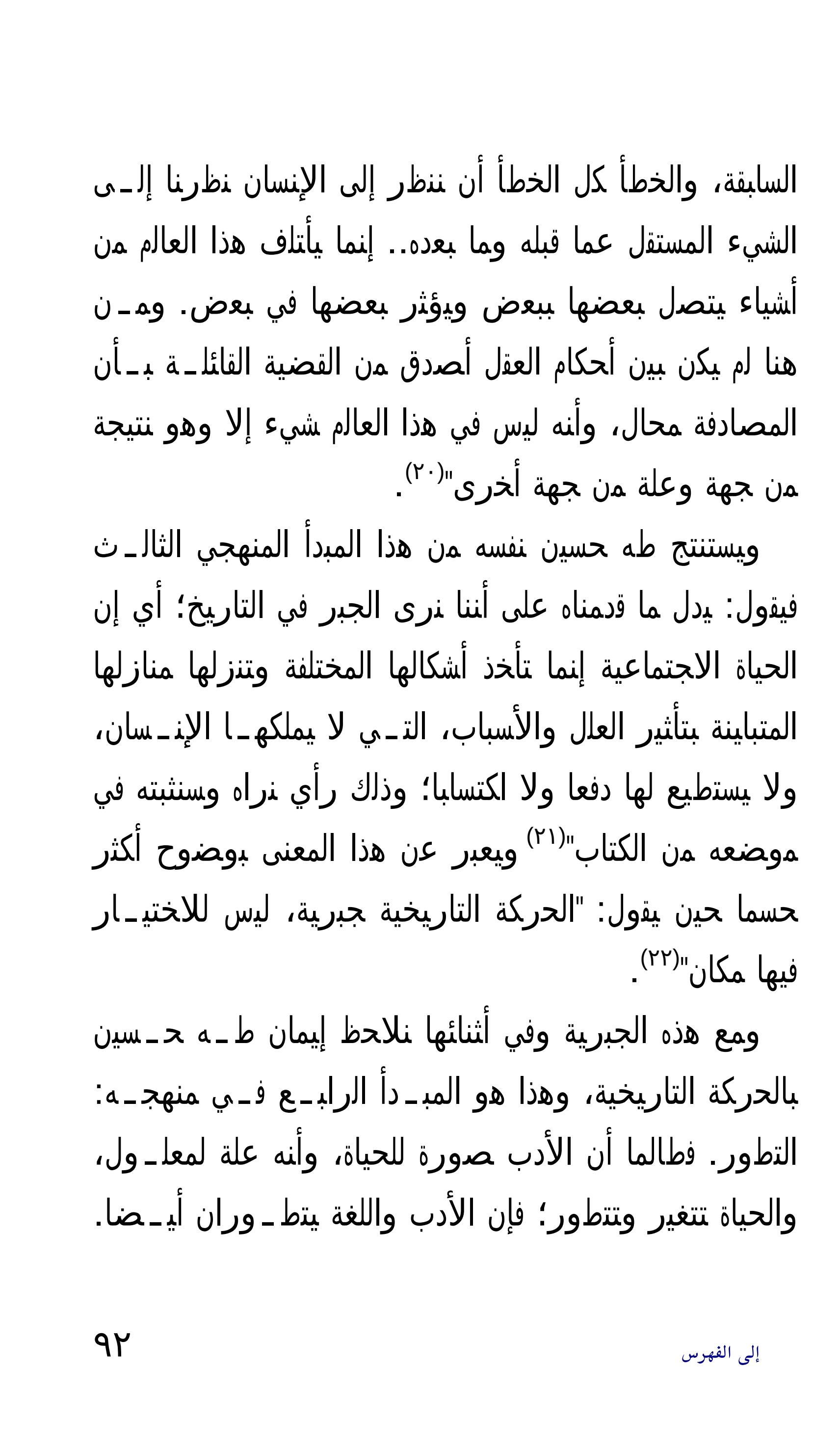
ونجد هذه المزاوجة مع التفصيل الواضح في "الأدب الجاهلي"، ويزاد عليها استنكار لكونها لا تتحقق في مناهج الدراسة في المدارس ودار العلوم ومدرسة القضاء[١٨]. وفي كلا الكتابين هجوم واضح على المناهج التقليدية ربما كان

أقساها قوله: "ليس في مصر أساتذة للغة العربيـة وآدابهـا؛ وإنما في مصر أساتذة لهذا الشيء الغريـب المـشوه الـذي يسمونه نحوا وما هو بالنحو، وصرفًا وما هـو بالـصرف، وبلاغة وما هي بالبلاغة، وأدبا وما هو بالأدب؛ إنمـا هـو كلام مرصوف، ولغو من القول قد ضم بعضه إلى بعـض، تكره الذاكرة على استيعابه فتستوعبه، وقد أقـسمت لتقيئنـه متى أتيح لها هذا"[١٩].

ومن ثم فإن البديل الذي يراه طه حـسين منقـذًا لـلأدب ودراسته في مصر؛ هو منهج الأوروبيين: تاريخ الأدب على أسس محددة، تتحدد ملامحها في التالي: أول هذه الملامح هو مبدأ أن الأدب صدى للحياة بكل ما فيها؛ ومن ثم فإن دراسته يجب أن تتطرق إلى دراسة مختلف جوانب هذه الحياة البيئية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية... إلـخ. وقـد عبر بوضوح في كتبه المختلفة عن هذا المعنى. كما أنه طبقه بوضوح أيضا في "ذكـرى أبـي العـلاء"، وفـي "حـديث الأربعاء"، وفي الشعر الجاهلي، وغيرها من كتبه؛ بحيث إنه في "ذكرى أبي العلاء" طغت دراسة هـذه الجوانـب علـى الدراسة الفنية لأدب الرجل؛ فانحصرت الأخيرة في المقالـة

الثالثة (من بين خمس مقالات)، وهذه لم تتطـرق لدراسـة الجوانب الفنية بقدر ما تناولت أغراض فـن أبـي العـلاء بالمعنى التقليدي لمصطلح الغرض. وفي كتاب "في الـشعر الجاهلي" طغت العوامل الخارجية للانتحـال علـى الكتـاب كاملاً، بينما انحصر التحليل الفني (اللغـوي) فـي مواقـع محدودة، وقامت على أساس ذوقي بحت، كما سنوضح فيمـا بعد.

يترتب على المبدأ السابق مبدأ آخر يقـول بـأن تفـسير الظواهر البشرية – ومنها الأدب – ينبغي أن يتم في ضـوء محيطها، وحسب الوعي بالقوانين التي تحركها؛ فهـي علـة لمعلول، و"من هذه العلل المادي والمعنوي، ومنها ما لـيس للإنسان به صلة، وما بينه وبين الإنسان اتـصال. فاعتـدال الجو وصفاؤه، ورقة الماء وعذوبته وخصب الأرض وجمال الربى، ونقاء الشمس وبهاؤها، وكل هذه علل مادية تـشترك مع غيرها في تكوين الرجل، وتنشئ نفسه بل وإلهامه مع ما يعن له من الخواطر والآراء، وكذلك ظلم الحكومة وجورها، وجهل الأمة وجمودها، وشدة الآداب الموروثة وخـشونتها؛ كل هذه أو نقائضها تعمل في تكوين الإنسان عمل تلك العلل



السابقة، والخطأ كل الخطأ أن ننظر إلى الإنسان نظرنا إلـى الشيء المستقل عما قبله وما بعده.. إنما يأتلف هذا العالم من أشياء يتصل بعضها ببعض ويؤثر بعضها في بعض. ومـن هنا لم يكن بين أحكام العقل أصدق من القضية القائلـة بـأن المصادفة محال، وأنه ليس في هذا العالم شيء إلا وهو نتيجة من جهة وعلة من جهة أخرى"[٢٠].

ويستنتج طه حسين نفسه من هذا المبدأ المنهجي الثالـث فيقول: يدل ما قدمناه على أننا نرى الجبر في التاريخ؛ أي إن الحياة الاجتماعية إنما تأخذ أشكالها المختلفة وتنزلها منازلها المتباينة بتأثير العلل والأسباب، التـي لا يملكهـا الإنـسان، ولا يستطيع لها دفعا ولا اكتسابا؛ وذلك رأي نراه وسنثبته في موضعه من الكتاب"[٢١] ويعبر عن هذا المعنى بوضوح أكثر حسما حين يقول: "الحركة التاريخية جبرية، ليس للاختيـار فيها مكان"[٢٢].

ومع هذه الجبرية وفي أثنائها نلاحظ إيمان طـه حـسين بالحركة التاريخية، وهذا هو المبـدأ الرابـع فـي منهجـه: التطور. فطالما أن الأدب صورة للحياة، وأنه علة لمعلـول، والحياة تتغير وتتطور؛ فإن الأدب واللغة يتطـوران أيـضا.

ويقول عن اللغة مثلاً: "وتتطور تطورا ملائمـا لمقتـضيات الحياة التي يحياها أصحاب هذه اللغة"[٢٣]. كيف يحدث هـذا التطور أو التغير، وما علاقة الفهم بالجبرية الحتمية السابقة؛ كل هذه أمور سنناقشها فيما بعد، ولكن ما يعنينا هنا هـو أن طه حسين قد أرسى بهذه المنظومة من المبادئ فهما جديـدا لتاريخ الأدب في الدراسات العربية، فهم متكامل أقرب إلـى النسق إلى حد كبير.

ولكن مما لا شك فيه أنه لا يفيد طه حسين ولا الحقيقة أن نزعم أن نسقه أو منهجه الجديد الذي أشرنا إلـى ملامحـه الأساسية فيما سبق - سواء في الفكر أو تاريخ الأدب- قـد جاء من فراغ، أو فجأة دون مقـدمات؛ وذلـك أن شـواهد الأمور تقول إن التجديد في الفكر العربي عامة وفي دراسـة الأدب قد بدأ قبل طه حسين، ربما بـأكثر مـن قـرن مـن الزمان. كما ذكرنا في الفصل الأول.

إن العناصر الفكرية الهامة التي نقلها المبعوثـون الـذين سافروا إلى أوروبـا فـي عـصر محمـد علـي وخلفائـه (الطهطاوي وعلي مبارك مثلاً) كانت – دون شـك – ذات تأثير في تمهيد أرضية التنور الفكري الذي وصل إليه عصر

طه حسين، ولا شك كذلك أن الدعوات الإصلاحية التي قـام بها كل من الأفغاني ومحمد عبده كانت كذلك أرضا صـالحة ليبني عليها طه حسين وجيله أفكارهم الأكثر جذرية وعمقًا. كذلك لا يمكن إنكار الدور الهام الذي لعبته المعـارك التـي سبقت طه حسين في تهيئة الأرض لنوع من النشاط الفكري الصدامي بين القوى المتعارضة في الحياة السياسية والفكرية في مصر. هذا النشاط الذي نشأ عن تمايز القوى الاجتماعية في إطار الطبقة الوسطى المصرية؛ كان هو الأرض السفلية المبطنة لكل هذه التمهيدات، والتي بدأت تثمر ثمارهـا فـي معارك أربعة أساسية لا يمكن الفصل بينها بأي حـال مـن الأحوال: معركة قاسم أمين حول "تحرير المرأة"، ومعركـة علي عبد الرازق حول "الإسلام وأصول الحكـم"، ومعركـة محمود مختار حول "تمثال نهضة مصر"، ثم معركـة طـه حسين حول "في الشعر الجاهلي".

هذه المعارك التي تقاربت أزمنة وقوعها (حـول ثـورة ١٩١٩)، وتوافقت في أغراضها لدى كل من أنصارها مـن ناحية وأعدائها من ناحية أخرى؛ تشير إلى حقيقـة أساسـية مؤداها أن المصريين (أو الفئة القائدة فيهم) قد أصبحوا على

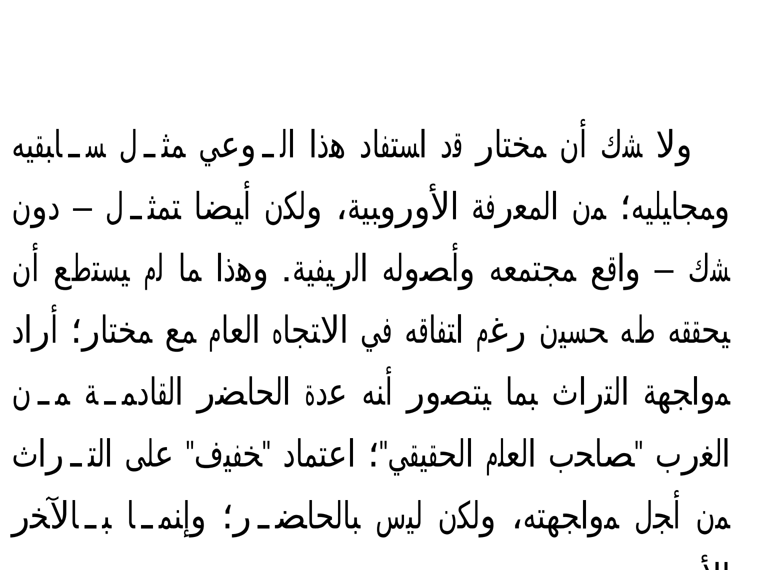
وعي بضرورة وعي الذات، من خـلال مواجهـة التـراث مواجهة واضحة، تحاول أن تتخلص من الحل التوفيقي الذي طرحه الجيلان السابقان: جيل الطهطاوي وعلي مبارك، ثـم جيل الأفغاني ومحمد عبده.

لقد عرض الطهطاوي وعلي مبارك الآراء والمعلومـات التي عرفاها في الغرب بنوع واضح من الانبهـار، دون أن يـستطيعا المـساس أو التـشكيك – علـى أي نحـو مـن الأنحاء – بمقدسات الدين الإسلامي، أو حتى إقامة المقارنـة المباشرة بين العالمين؛ فقامت هذه الثنائية الحادة متجاورة في فكرهما ووجدانهما حتى النهاية. ويمكننا أن نجد هذه الثنائية قائمة بوضوح في مجمل الأعمال الفكرية والأدبية في تلـك الفترة.

وما حاوله الأفغاني ومحمد عبده هو أن يغوصا في داخل التراث الإسلامي، لتنويره من الداخل وفي جزئيات محدودة، دون قدرة على التشكيك في مسلماته الأساسية بأي حال مـن الأحوال، فظلا في إطار الاجتهاد على أفضل التـصورات. ولكن هذا الجهد مهد الجو كما قلت؛ لأن تأتي بعد ذلك – من صفوف تلاميذ محمد عبده – قفزة أعلى علـى يـد هـؤلاء

الأربعة الذين واجهوا المحرمات الكبرى في المنظور الديني السائد آنذاك؛ أي قضية الخلافة (السلطة)، وقضية الحجـاب (المرأة – الجنس)، وقضية الفن، ثم قـضية اللغـة والأدب، ولكن السؤال الذي لا بد من إجابة واضحة عليه هنا هو: إلى أي مدى اختلاف طرح هؤلاء الأربعة (الراديكـاليين) عـن طرح سابقيهم جذريا؟ ألم يطرح قاسم أمين، وكـذلك علـي عبد الرازق منظوريهما على أسس إسلامية؟ لا شـك أنهـا كانت مستنيرة وأكثر عقلانية من طروح أعـدائهما، ولكـن علاقتهما بالإسلام لا لبس فيها. هو ذات المنظور المـستنير لدى محمد عبده، وإن زاد درجة في الكم. ولكنه لا يختلـف في الكيف. أما مختار وطه حسين فلا شـك أن منظوريهمـا كان يختلفان كيفيا عن موقف السابقين. لم يكن لدى مختـار تراث إسلامي (في النحت) لينطلق منه، ولكن كان لديه تراث فرعوني عظيم، غير أنه اختار ألا ينطلق من التراث أصلاً؛ وإنما كان همه أن يبرز جمال الحاضر مستعيناً بلفحـة مـن التراث لا بد منها، فيجعل فلاحته المعاصرة توقظ بلمـستها هذا الأسد النائم (ممثل التراث الفرعوني وقيمـه التـشكيلية) ليساهم معها في معركة الحداثة.

إلى الفهرس



ولا شك أن مختار قد استفاد هذا الوعي مثل سابقيه ومجايليه؛ من المعرفة الأوروبية، ولكن أيضا تمثل – دون شك – واقع مجتمعه وأصوله الريفية. وهذا ما لم يستطع أن يحققه طه حسين رغم اتفاقه في الاتجاه العام مع مختار؛ أراد مواجهة التراث بما يتصور أنه عدة الحاضر القادمة من الغرب "صاحب العلم الحقيقي"؛ اعتماد "خفيف" على التراث من أجل مواجهته، ولكن ليس بالحاضر؛ وإنما بالآخر الأوروبي.

هل كان طه حسين السابق في تقديم هذا المنظور في الفكر العربي؟

تقتضي الأمانة أن نؤكد ما سبق أن أشرنا إليه في الفصل السابق؛ من أن مفردات عديدة من مفردات هذا المنظور كانت متناثرة في الساحة الفكرية والأدبية قبل طه حسين، ولكنه هو الذي جمعها وجعل منها هذا النسق الجديد وأعلنه بجرأة وصراحة لم يسبقه إليها أحد، وبرؤية مختلفة تؤمن بدور الفكر والنقد في تغيير الحياة وتقدمها.

كان هناك منهج جديد في الدراسة الأدبية قد بدأ يغزو دار العلوم على يد الشيخ حسن توفيق العدل، الذي تعلم في ألمانيا

وعاد ليدرس بالدار. وكان المستشرقون قد أخذوا يدرسـون بالجامعة الأهلية مناهجهم المستنيرة. وكان هناك المجـددون في الأدب والنقد أمثال جماعة الديوان (شـكري والمـازني والعقاد)، وكان هناك أحمد ضيف زميل طه حـسين، الـذي ألف كتابه عن بلاغة العرب سـنة ١٩٢١، وكانـت هنـاك دعوات محمد حسين هيكل إلى النقد الموضوعي[٢٤]؛ بل كان هناك زكي مبارك الذي قدم رسالته عن الأخلاق عند الغزالي سنة ١٩٢٤ مقارنًا إياه بديكارت[٢٥]، بل كان هناك أيضا طه حسين نفسه الذي قدم قبل "في الشعر الجاهلي" "ذكرى أبـي العلاء"، ثم - وبصفة خاصة - مقالات "حـديث الأربعـاء" حول القدماء والمحدثين (ديسمبر ١٩٢٢ – يونيـو ١٩٢٤)، والتي شكك فيها في شعراء الغـزل العـذري علـى سـبيل المثال[٢٦]. وبصفة عامة لا يستطيع المتابع للحركة الفكريـة منذ أواخر القرن الماضي إلا أن يلاحظ حركة الشك والتجديد والتنوير في الفكر المصري والعربي على كافة المـستويات، تسري سريان ثورة ١٩١٩ وليس أقل منها[٢٧].

مثل هذا الجو الحار والصراع كان لا بد أن ينتهي بثورة أو ثورات، ويمكننا أن نعتبر أن ثورة ١٩ هي الثـورة الأم

إلى الفهرس

لهذه الثورات. ولكننا لا نستطيع أن نغفل ثورة مختـار فـي الفن التشكيلي، أو ثورة سيد درويش في الموسيقى، أو ثورة طه حسين في دراسة الأدب العربي؛ هذا إذا جـاز لنـا أن نستخدم مصطلح ثورة بمفهومها الكامل في عصرنا العربـي الحديث، وخاصة على المستوى العلمي.

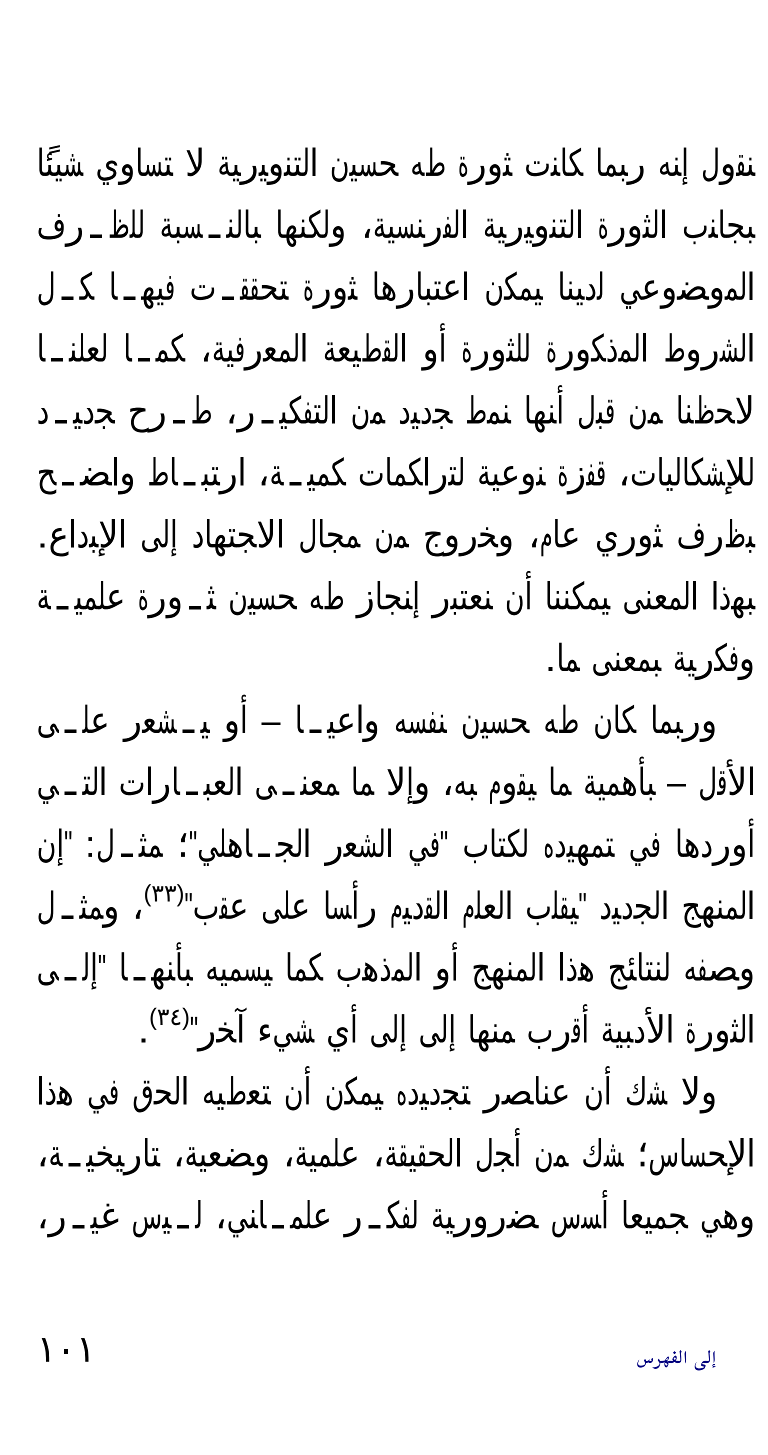
إن الثورة العلمية هي "تغير نوعي فـي طـرق البحـث النظري وفي نمط التفكير العلمي[(٢٨)]، يـؤدي إلـى "انتقـال للمشاكل المقدمة للبحث العلمي، وللمعايير التي بموجبها يقرر الاختصاصيون ما يجب اعتباره مـشكلة مقبولـة أو حـلا شرعيا.. هذه التغيرات وأيضا المجادلات التي رافقتها دائما.. هي السمات المميزة للثورات العلمية"[(٢٩)].

وهذه الثورة أو النظرية الجديدة "ليست أبدا ازديادا بسيطًا لما نعرفه حتى الآن. إن استيعابها يـستوجب إعـادة بنـاء النظرية السابقة، وإعادة تقويم الوقائع السابقة. هذا الأمر هو سياق ثوري من حيث الجوهر، أمر يندر أن يحققه شـخص واحد ولا يتم بين ليلة وضحاها" [(٣٠)].

ولو أننا تأملنا ما سقناه سابقًا عن تاريخ الحركة التنويرية المصرية حتى وصلت إلى هؤلاء الثوريين؛ لما خرجنا عـن

هذا السياق الذي رصده سمير أمين: "التقدم العلمي هو تقـدم تراكمي يتم على مراحل. ففي المراحل الأولى للبحث يقـوم الباحث الذي اكتشف حقيقة جديدة بمحاولـة انخـراط لهـذا الاكتشاف في إطار نظرية ثابتة ومقبولة، ويحاول أن يعيـد تأويل هذه النظرية بالشكل المناسب الذي يعطي مكانًا لهـذا الاكتشاف، إلى أن يصير تراكم المكتشفات الإضافية، بحيث أنه لا يمكن – بعد – الاستمرار في التمسك بالنظرية القديمة؛ فتأتي نظرية جديدة متحررة من المبادئ التـي يقـوم العلـم السابق عليها، حتى تطلق النظرية الجديدة مبادئها المستحدثة. هكذا تحدث القطيعة (النقلة) الكيفية في تطور العلم، والتقـدم في المعرفة؛ فالقطيعة هي إذن ناتج الخـروج عـن إطـار الاجتهاد في ظل نظرية معينة، والإقدام على الإبداع وطرح مبادئ جديدة"[(٣١)].

وهنا نجدنا قريبين من قول ألتوسير: إن القطيعة المعرفية ليست إجابة عن أسئلة قديمـة؛ وإنمـاهي طـرح لأسـئلة جديدة[(٣٢)]". وليست هذه الثورة العلمية بهذا المفهوم العام نمطًا معياريا، بقدر ما هي تحديد نسبي يخضع لشروط الظـروف الموضوعية التي تعيش فيها المعرفة أو العلم. بهذا المعنـى



نقول إنه ربما كانت ثورة طه حسين التنويرية لا تساوي شيئًا بجانب الثورة التنويرية الفرنسية، ولكنها بالنسبة للظرف الموضوعي لدينا يمكن اعتبارها ثورة تحققت فيها كل الشروط المذكورة للثورة أو القطيعة المعرفية، كما لعلنا لاحظنا من قبل أنها نمط جديد من التفكير، طرح جديد للإشكاليات، قفزة نوعية لتراكمات كمية، ارتباط واضح بظرف ثوري عام، وخروج من مجال الاجتهاد إلى الإبداع. بهذا المعنى يمكننا أن نعتبر إنجاز طه حسين ثورة علمية وفكرية بمعنى ما.

وربما كان طه حسين نفسه واعيا – أو يشعر على الأقل – بأهمية ما يقوم به، وإلا ما معنى العبارات التي أوردها في تمهيده لكتاب "في الشعر الجاهلي"؛ مثل: "إن المنهج الجديد "يقلب العلم القديم رأسا على عقب"[٣٣]، ومثل وصفه لنتائج هذا المنهج أو المذهب كما يسميه بأنها "إلى الثورة الأدبية أقرب منها إلى إلى أي شيء آخر"[٣٤].

ولا شك أن عناصر تجديده يمكن أن تعطيه الحق في هذا الإحساس؛ شك من أجل الحقيقة، علمية، وضعية، تاريخية، وهي جميعا أسس ضرورية لفكر علماني، ليس غير،

ومؤسس ضروري لليبرالية فكرية وسياسية لا يمكن لمجتمع رأسمالي أن يقوم دون ركائزها. وكان هـذا طمـوح قـادة المصريين في ذلك الوقت. ولكن هل تحققـت هـذه الثـورة بالفعل؟

هل معنى اعترافنا بثورية طه حسين في تلـك اللحظـة، تسليم بخلوه من التناقض؟

في تقديرنا لا؛ فإن العناصر الثورية المعلنة ظلت تخفـي نقيضها كامنًا بداخلها، أو حتى متوازنًـا معهـا (وإن كـان متواريا)، وحين أتيحت له الفرصة انقـض علـى المعلـن، وحوله إلى كامن، وأصبح هو السائد والمهيمن. ولا شـك أن للتاريخ (البشري الاجتماعي) فعل كبير في هـذه المـسألة، بحيث لا يجوز لنا أن نثبت شخصا ونحاكمه على تناقـضاته في لحظة واحدة من الزمن والتاريخ؛ لأنه قد يحدث لـبعض البشر في ظروف معينة ألا يمهلهم التاريخ فيكون الفارق بين الانتصار والهزيمة ضئيلاً جدا لا يبين، وكأن الحدثين يقعان في ذات اللحظة. في مثل هذه الحالة قد يكون الأدق وصـف حالتهم بالثورة الجهضة، أو حتى بالثورة غير المتحققة، ولكن لا يجوز أبدا نفي الثورية أو مشروع الثورية عنها. ويبدو أن

إنجاز طه حسين كان أقرب إلى هذه الحالة؛ ولذلك فربما كان أمينًا مع إحساسه حين وصف نتائجه بأنها "أقرب إلى الثورة الأدبية"، ولم يصفها بأنها ثورة. وهذا يسمح لنـا الآن بـأن نبحث عن الأسباب التي جعلـت هـذه الثـورة مجهـضة، أو الثورة غير متحققة؛ وذلك لا يتم إلا بالبحث في تناقضاتها الداخلية، ثم في علاقتها بالظرف الموضوعي.

لقد أشرنا منذ قليل إلى المبادئ الأساسـية التـي شـكلت مشروع طه حسين الفكري؛ وهي الشك، العلمية، الوضـعية والتاريخية، كذلك سبق أن رصدنا الملامح الأساسية لمنهجه في دراسة الأدب؛ ربط الأدب بالمجتمع، دراسته في اتصاله بالظواهر الاجتماعية، الجبرية، التاريخية، التطـور. ونـود الآن أن نقف عند هذه الملامح بالمناقشة، كمدخل لمناقـشة القيمة الفعلية لهذا المشروع الذي امتلك خـصائص الثـورة ولكنه لم يستطع تحقيقها.

لقد قلنا إن هم طه حسين الأساسي في كتاب "في الـشعر الجاهلي" كان رد ظاهرة الانتحال إلـى الـدوافع البـشرية المختلفة التي أنتجته، سواء دينيـة أو سياسـية أو عـصبية أو شعوبية أو نفعية (من قبل الرواة والقصاصين). وكان هذا

برهانًا عمليا على ملامح منهجه فـي العلاقـة بـين الأدب والمجتمع من ناحية، ومنطق العلة والمعلـول مـن ناحيـة أخرى، بجانب مبدأ الشك من ناحية ثالثة. ولو أننا توقفنا عند طبيعة العلاقة بين الأدب والمجتمع عند طه حسين؛ لوجـدناه عبر كتبه المختلفة يتراوح بين مفهومين متناقضين، أو قل إنه يجمع بينهما معا في نفس الوقت؛ بحيث يمثلان ثنائية ثابتـة ومستمرة؛ فالأدب لديه صورة للمجتمع أحيانًا، وتعبير حـر عن ذات الأديب أحيانًا أخرى. ورغم أن المفهومين يتفقـان في كونهما معا ردا للأدب إلى مصدر خـارجي عنـه[٣٥]؛ فإنهما مفهومان لا يجتمعان معا إلا في ظل فكـر انتقـائي؛ حيث يمثل المفهوم الأول نظرة كلاسيكية إلى العـالم، بينمـا ينتمي المفهوم الآخر إلى المنظور الرومانتيكي أو الإبداعي. وربما كان جمع طه حسين بينهما تعبيرا عن جمعه الفعلـي بين المنظورين، أو بمعنى أدق عدم قدرته مثل أبنـاء جيلـه (كجماعة الديوان مثلاً) على أن ينتقلوا حقا إلى الرومانـسية التي ناضلوا من أجلها ضد كلاسيكية شوقي وحافظ. ولسوف نجد لهذه الثنائية امتدادا في ثنائية أخرى قريبة تماما منهـا؛ هي ثنائية تاريخ الأدب والنقد الأدبي؛ ففـي "ذكـرى أبـي

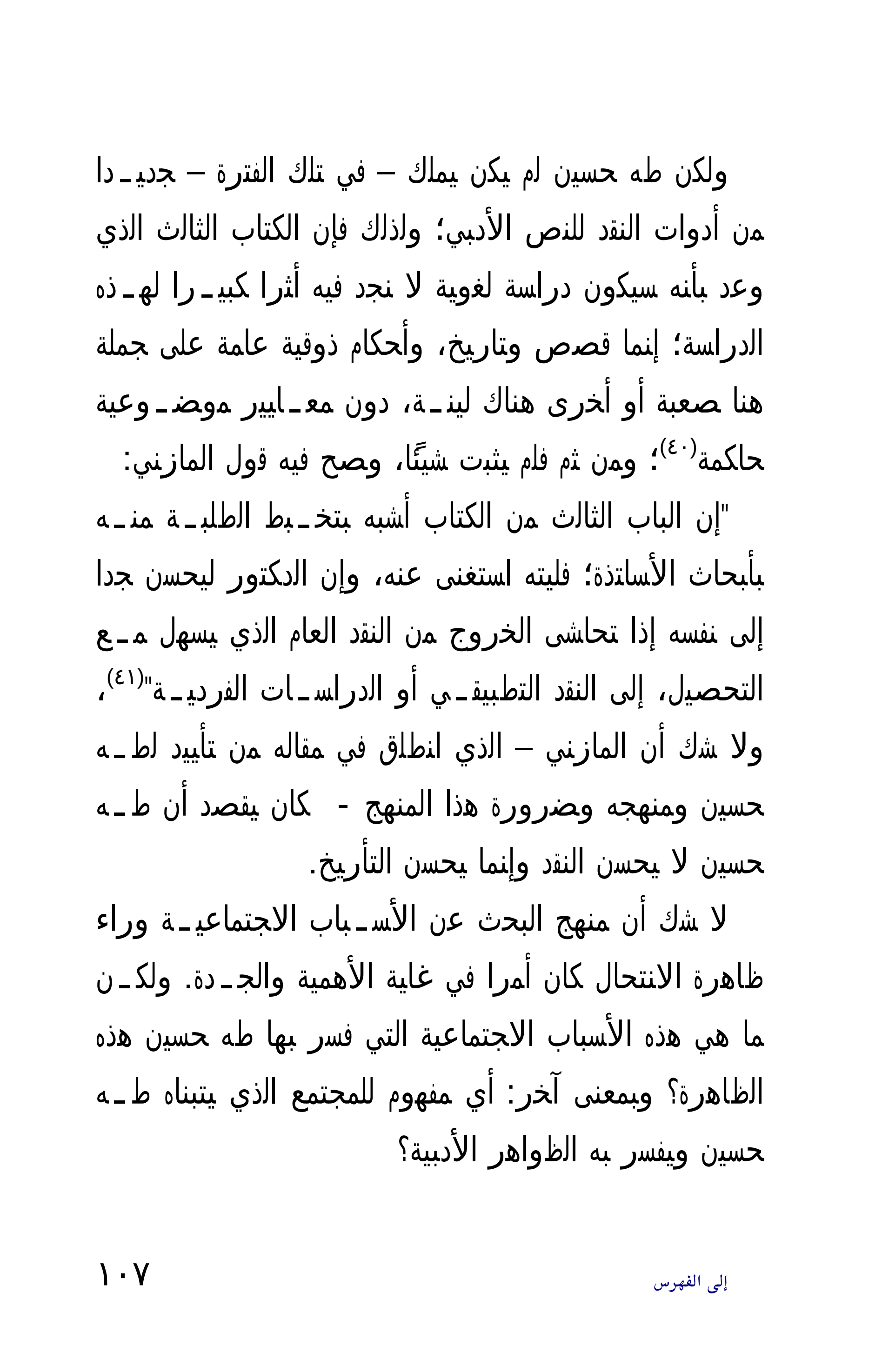
إلى الفهرس

العلاء"، وفي "الأدب الجاهلي" يفرق طه حسين بين المجالين المعرفيين تفريقًا واضحا، ويجعل تاريخ الأدب علما أو أقرب ما يكون إلى العلم، بينما النقد الأدبي يظل فنا أو أقرب إلـى الفن. يعتمد الأول على العقل ومنهج البحث العلمـي، بينمـا يعتمد الثاني على الذائقة الشخصية، ولا يمكنه – أبـدا – أن يكون علما[٣٦]؛ وهي ثنائية تردنا إلى فـصله بـين العقـل والعاطفة، وفصله أيضا بين العالم والشاعر فـي الشخـصية البشرية كما أشرنا[٣٧].

ولقد جمع طه حسين في "في الشعر الجاهلي" بالفعل بـين المنهجين، وإن كانت الغلبة الواضحة – كمـا قلنـا – هـي لتاريخ الأدب، رغم أن القضية التي تناولها لم يكن لتـاريخ الأدب أن يحسمها وحده؛ بل ربما كان للنقد اللغوي الأسلوبي وعلم الفولكور الذي أشار إليه إشارات استهجانية في الكتاب، أن يقوما بالدور الأساسي في حلها كما حدث بعـد ذلـك[٣٨] يقول طه حسين في نهاية كتابه "في الشعر الجاهلي": "خيـر لنا أن نجتهد في تعرف ما يمكن أن تـصح إضـافته إلـى الجاهليين من الشعر. وسبيل ذلك أن ندرس الشعر نفسه فـي ألفاظه ومعانيه، بعد أن درسنا ما يحيط به مـن الظـروف".

وهو بهذه الصيغة يسقط من يده – دون أن يدري – معظم قيمة عمله السابق على هذه الفقرة؛ لأن ما يصح نسبته إلى الجاهليين وما لا يصح (أي هذه المعايير التي تحدد في منظوره ما هو جاهلي وما هو غير جاهلي) كانت هي صاحبة الحق الأول والأخير في تحديد ما إذا كان هناك انتحال أصلاً أم لا. ومهما كانت أهمية العوامل الخارجية، فإنها تساعد على الشك، ولكنها لا تثبت حقيقة. أما ما يثبت الحقيقة فهو معرفة الخصائص المعنوية واللفظية (كما يقول هو) ومقارنتها بما هو موجود فعلاً. وقد انتهى طه حسين من كتابه إلى عدم الثقة في معظم الشعر إلا بعضه؛ كما هو الحال في نص طرفة، ولكنه لم يرد الاستسلام لهذه الثقة فقال نصا عجيبا: "ولست أدري أهذا الشعر قد قاله طرفة أم قاله رجل آخر؟ وليس يعنيني أن أعرف اسم صاحب هذا الشعر، وإنما الذي يعنيني هو أن هذا الشعر صحيح لا تكلف فيه ولا انتحال"[٣٩] !.

وكان الأولى به، وقد انتهى من نتائج بحثه قبل كتابه أن ينهج نهجه في دراسة طرفة (دون هذه المكابرة)؛ أي دراسة خصائص الشاعر الذي يراه هو جاهليا في لغته ومعناه.



ولكن طه حسين لم يكن يملك – في تلك الفترة – جديدا من أدوات النقد للنص الأدبي؛ ولذلك فإن الكتاب الثالث الذي وعد بأنه سيكون دراسة لغوية لا نجد فيه أثرا كبيرا لهذه الدراسة؛ إنما قصص وتاريخ، وأحكام ذوقية عامة على جملة هنا صعبة أو أخرى هناك لينة، دون معايير موضوعية حاكمة(٤٠)؛ ومن ثم فلم يثبت شيئًا، وصح فيه قول المازني:

"إن الباب الثالث من الكتاب أشبه بتخبط الطلبة منه بأبحاث الأساتذة؛ فليته استغنى عنه، وإن الدكتور ليحسن جدا إلى نفسه إذا تحاشى الخروج من النقد العام الذي يسهل مع التحصيل، إلى النقد التطبيقي أو الدراسات الفردية"(٤١)، ولا شك أن المازني – الذي انطلق في مقاله من تأييد لطه حسين ومنهجه وضرورة هذا المنهج - كان يقصد أن طه حسين لا يحسن النقد وإنما يحسن التأريخ.

لا شك أن منهج البحث عن الأسباب الاجتماعية وراء ظاهرة الانتحال كان أمرا في غاية الأهمية والجدة. ولكن ما هي هذه الأسباب الاجتماعية التي فسر بها طه حسين هذه الظاهرة؟ وبمعنى آخر: أي مفهوم للمجتمع الذي يتبناه طه حسين ويفسر به الظواهر الأدبية؟

إلى الفهرس

في "ذكرى أبي العلاء" يرفض طه حسين تقسيم الأدب إلى عصور حسب العصور السياسية؛ لأن في ذلك مبالغة "فيما بين الآداب والسياسة من صلة؛ بحيث نجحد المؤثرات الاجتماعية والاقتصادية في الآداب، وبحيث لا تكون خاضعة إلا للسياسة؛ كأن الأدب ظل من ظلال الخلفاء، يتأثر بكل ما تأثروا، ويذعن لكل ما أذعنوا له.. وينال ما ينالهم من الحياة والموت"[٤٢].

في هذا النص يعطي للسياسة معنى أعمق وأكثر علمية، عبر رفضه للاستخدام الشائع لمصطلح السياسة، ويرفض أن يكون الأدب تابعا للحكام، وينادي بأن يرى في ضوء حياة البشر العاديين، وليس كظل من ظلال الحكام؛ بحيث تصبح العلاقة بين الأدب والمجتمع لديه أعمق من هذا الفهم الفوقي الذي كان سائدا قبله. وبالفعل فقد تعرض طه حسين في هذا الكتاب للحياة الاقتصادية والاجتماعية، مشيرا إلى أثر الحروب والفتن في ضياع العدل وانتشار المجاعات، كما يشير إلى انقسام المجتمع إلى أثرياء ومعدمين. أما في "في الشعر الجاهلي"؛ فقد تركز بحثه حول عوامل فوقية لا جذور لها في التحولات الاقتصادية التي حدثت للمسلمين بعد الفتوح

واتساع الدولة، وتكون طبقة جديدة في المدن من الـصحابة القرشيين وغير القرشيين؛ فوقع في فهم وضعي – كما لاحظ كثيرون ممن ردوا عليه – حين حصر المسألة في عـصبية قريش، كما قدم المسألة بحس أخلاقي، وكأن هـذه العوامـل ليست طبيعية، أو أنها انحراف. فرد عليـه فريـد وجـدي موضحا أن هذه العوامل (الدين والسياسة، وغيرهـا) هـي عوامل فاعلة وطبيعية في المجتمعات المختلفة، وليست "عيبا" أن تؤثر في الحياة العربية بعد الإسلام[٤٣].

وهكذا يتراجع طه حسين عن فهم قريـب مـن الماديـة (بمعنى التفـسير الاقتـصادي الاجتمـاعي لحيـاة البـشر والجماعات) إلى فهم أقرب إلى الوضـعية؛ عبـر التفـسير بالمؤسسات والأشكال دون جذورها العميقة فـي التـشكيلة الاجتماعية.

ولعل جذرا لهذا التراجع يكمن في بعض مواضع ذكـرى أبي العلاء نفسه، ومنها مثلاً فهمه لمصطلح "مـادي" علـى النحو التالي: "لسنا نريد بلفظ المادية هنا ما اعتاد النـاس أن يفهموا منه؛ وإنما نريد ما بينه وبين الحس اتصال"[٤٤] وهذا التعريف للمادية يكشف تقارب طه حسين مـع مـا يـسمى

إلى الفهرس

بالمادية الفرنسية في القرن الثامن عشر، والتي امتدت عند أصحاب المدرسة الطبيعية في النقد والدراسة الأدبية[٤٥]. تلك المادية "التي كانت تستند - على الأغلب - إلى الفهم الميكانيكي للطبيعة الذي قدمته علوم الطبيعة في ذلك العصر، وتقوم مأثرتها في التأكيد على فاعلية المادة، الطبيعية، التي لا تحتاج إلى دفعة إلهية أولى، وفي اعتبار الحركة قرينة أساسية من قرائن المادة، لا تنفصل عن وجودها نفسه. ولكن الماديين الفرنسيين ردوا الحركة إلى انتقال الأجسام الميكانيكي بصورة رئيسية... وفي نظرية المعرفة تبنى الماديون الفرنسيون المذهب الحسي المادي.. فقد استخلصوا المعارف كلها من الأحاسيس، وردوا نشاط الفكر أساسا إلى مجرد التأليف بين الأحاسيس ومقارنتها، وكانوا يرون في التأمل الحسي معيارا للحقيقة. وبرغم كل محدودية آرائهم حول العملية المعرفية؛ فإنهم كانوا أنصارا متحمسين للمعرفة، يؤمنون بأنه لا حد لقدرات العقل البشري. وكانت المادية الفرنسية وثيقة الارتباط بالإلحاد؛ فقد انتقد ممثلوها الدين والكنيسة علانية، وكانوا يرون فيها الأداة الروحية الرئيسية لاسترقاق الشعب. صحيح أنهم لم يتبينوا جذور

الدين الاجتماعية فصوروه أنه حـصيلة الجهـل والخـداع، واعتبروا التنوير ونشر المعارف الوسـيلة الرئيـسية فـي النضال ضد الأوهام الدينية، ولكن نقدهم للدين كـان ذكيـا وفعالاً.. فكل ما في الطبيعة يتحرك وفقًا لقـوانين طبيعيـة سرمدية ثابتة لا تتغير. ولهذه القوانين يخضع الإنسان أيـضا ككائن طبيعي، وهو لا يختلف عن سائر الأجسام الطبيعية إلا بأن له ملكة الحس والفكر"[٤٦].

والمقارنة بين هذا النص.. وأفكـار طـه حـسين التـي عرضناها سابقًا والتي سنعرض لها فيما بعد؛ تكـشف عـن درجة عالية من التشابه، ومع ذلك فلسنا نستطيع الزعم بـأن طه حسين ينتمي إلى مذهب هؤلاء المادين الميكانيكيين؛ لأن كثيرا من أفكارهم لا توجد عنده، كما أن اتـساقهم المنطقـي الذي شكل نظرية متكاملة يختفي عند طـه حـسين بـسبب تناقضاته وثنائياته السابقة والتالية. وأقصى ما يمكن قوله هو أن بعض هذه المقولات (أو كثيرا منها) قد انتقل إلـى طـه حسين عبر التنويريين الفرنسيين، وعبر أساتذته فـي الأدب وبصفة خاصة تين Taine وبرونتيير Bruntiere. ولعل أبرز هذه الأفكار بالإضافة إلى ما ذكرناه من قبل الأفكار الخاصة

بفهم العالم فهما غير ميتافزيقي؛ ومن ثم ضـرورة تفـسيره تفسيرا اجتماعيا (بالمعنى الذي أشرنا إليه من قبـل)، وفـي منطق العلاقة الآلية بين العلة والمعلـول، أو بمعنـى آخـر منطق الجبر في التاريخ.

ولعل هذه الآلية هي التي تكاد تهدم هذا المنطـق بأكملـه وتسمه باللا علمية والتناقض. ففي الوقت الـذي ينفـي فيـه التحكم الميتافيزيقي في العالم، ويلح على ماديته؛ نـراه فـي النهاية يرد هذه المادية إلى قوانين أخرى حاكمة، نستطيع أن نعتبرها ميتافيزيقا جديدة؛ لأن الإنسان لا يستطيع أن يفعـل فيها شيئًا بالتغيير أو التبـديل، وبالتـالي لا دور لـه فيهـا. وخطورة هذا الفهم على الدراسة الأدبية تمثلت في أن الأدب أصبح مجرد ظاهرة مثل بقية الظواهر البشرية، تحكمها ذات قوانينها دون أي خصوصية؛ ومن ثم فهو – في درس طـه حسين مثلاً – ليس إلا وثيقة لـدرس الحيـاة فـي عـصر أبي العلاء، أو لدرس الحياة في الشعر الجاهلي. ونفس الأمر ينطبق أيضا على فهم طه حسين لحركة الأدب أو المجتمـع أو تغيره أو تطوره، وهي جميعا مصطلحات تكـاد تكـون مترادفة؛ لأن التطور عنده "واقع لأنه قانون لا منصرف عنه

لأي جماعة من الجماعات"[٤٧]؛ ومن ثم فإنه قانون جبـري لا مناص منه ولا قدرة على التخاص، كما أنه لـيس بفعـل البشر؛ وإنما مفروض عليهم، وعليهم أن يتقبلـوه، وغالبـا ما يتم بفعل قوى خارجية[٤٨]، وليس على الإنسان أن يساهم في هذا التطور، بقدر ما عليه أن ينتظر نتيجة الصراع، التي هي "المحقق الوحيد لاعتـدال الطبـع وصـفاء المـزاج... والمحقق الوحيد للـصلة الـصحيحة المنتجـة بـين القـديم والحديث"[٤٩].

هذه الأفكار متسقة مع منطق التنويريين، "الـذين فهمـوا التاريخ على اعتباره تتابعا بسيطًا للحـوادث فـي الـزمن، وصعودا مستقيما أبديا ثابتًا للعقل من جهة أخـرى"[٥٠] مـن بعض النواحي، كما أنها متسقة مع فلسفة التاريخ الوضـعية، التي وإن كانت قد دحضت ميتافيزيقية الفلسفة التأملية؛ فقـد وقعت "في ميتافيزيقية من طراز خاص؛ ذلك أنهـا تـستخدم حتمية العلم الطبيعي اللا تاريخية لتفسير التـاريخ بـصورة ميكانيكية"[٥١] من نواحٍ أخرى. ولكنهما (الفلـسفتين) ليـستا متفقتين تماما؛ لأن الأولى تركز على العقل والتأمل، بينمـا الثانية تدحض العقل لصالح الحس، والتأمل لصالح التجريب.

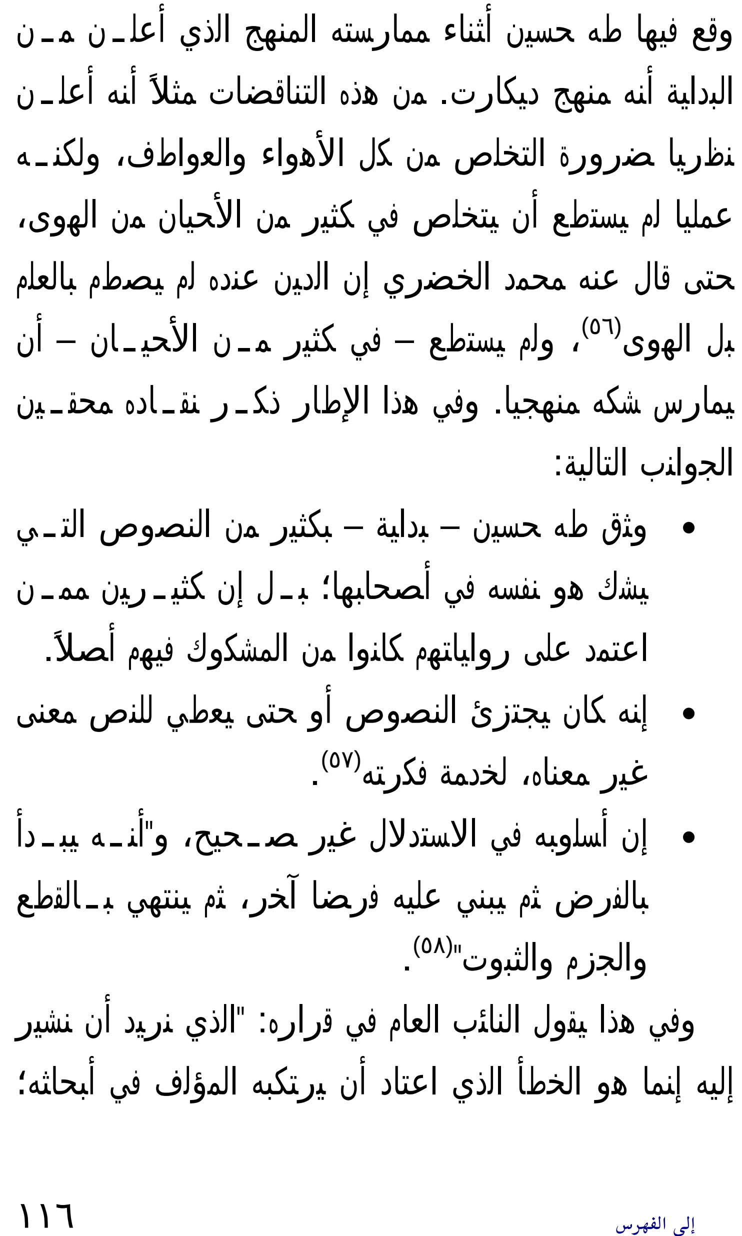
ولعل هذا هو أعمق مأزق لطه حسين على المستوى الفلسفي العميق: إنه وفق (أو لنقل هنا لفق) بين نهجـين لا يلتقيـان. ونستطيع أن نجد امتداد هذا "التلفيق" بـأجلى معانيـه فـي مزاوجته "في الشعر الجاهلي" بين منهج الـشك الـديكارتي ومناهج الوضعيين في تاريخ الأدب.

لقد سبق أن رأينا كيف جمع طه حـسين بـين المـنهج التاريخي والذائقة الفردية في كتاب "في ذكرى أبي العـلاء"، و"في الشعر الجاهلي"، ولكننا هنا نلاحظ أنـه بجانـب هـذا الجمع يضيف إليهما منهجا ثالثًا هو منهج الشك الـديكارتي؛ وهو منهج لا يستقيم مع أي منهما، وخاصـة مـع المـنهج التاريخي الوضعي؛ لأن المنهج الأخير – كمـا رأينـا مـن قبل- لا يؤمن إلا بما له صـلة بـالحواس، ويـصل إلـى التجريبية، بينما ديكارت لا يؤمن إلا بالعقل الذي هو أقـرب إلى الأفكار الفطرية[٥٢]؛ لأن التفكير هو الشيء الوحيد الذي لا يشك فيه، ومن هنا جاء الكوجيتو: أنـا أفكـر، إذن أنـا موجود. يقول ديكارت: "ولقد عرفت من ذلـك أننـي كنـت جوهرا كل ماهيته أو طبيعته ليست إلا أن يفكر، ولأجـل أن يكون موجودا، فإنه ليس في حاجة إلى مكان ولا يعتمد على

أي شيء مادي. بحيث إن الآنية (أي النفس) التي أنـا بهـا؛ هي متمايزة تمام التمييز عن الجسم؛ بـل وهـي أيـسر أن تعرف، وأيضا لو لم يكن الجسم موجودا ألبتة لكانت الـنفس موجودة كما هي بتمامها[٥٣].

يكشف هنا النص بوضوح عن أسـس فلـسفة ديكـارت العقلية (الفكرية) التأملية، التي تعطي الدور الأساسي للعقـل. وصحيح أن ديكارت لم يلغ الإدراك الحسي. لكنه لم يعطـه الدور الأساسي؛ بل شك في صحته، بحيث لا نستطيع الزعم بأن فلسفته هذه يمكن أن تلتقي وتكون نسقًا فلسفيا متوافقًا مع فلسفة وضعية سبق أن رأينا أن تميزها الأساسي هـو هـذا الإصرار على نفي التأمل، والتسليم المطلق بنتـائج العلـوم الطبيعية التجريبية لدرجة تعميمهـا علـى بقيـة الظـواهر والمعارف؟ أظن أنهما لا يلتقيان إلا في إطار من التلفيق.

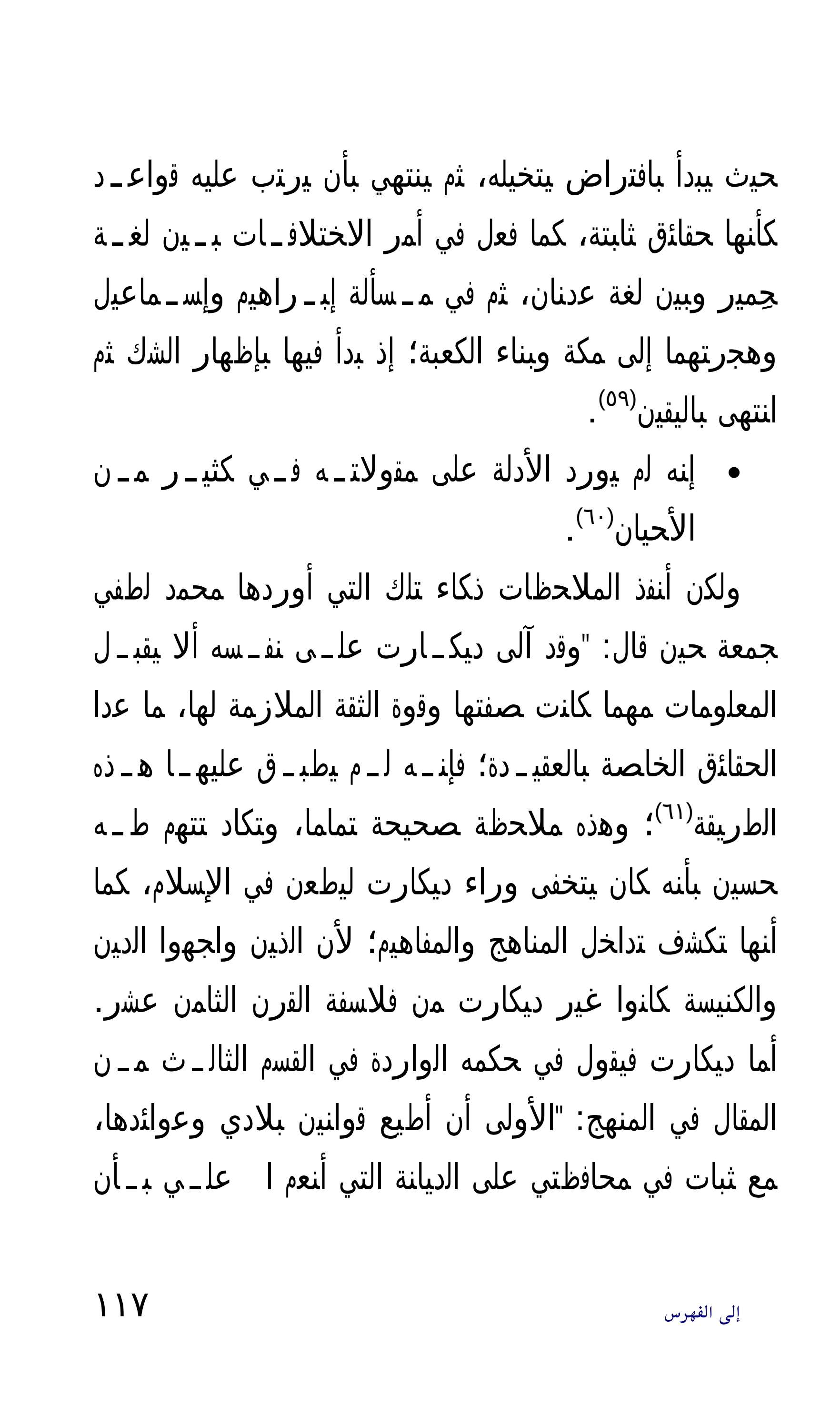
وعلى أي حال؛ فإن الكثيرين ممن درسوا هـذه القـضية (أقصد قضية علاقة طه حسين بمنهج ديكارت) قد لاحظـوا أنه لم يأخذ من منهج ديكارت الفلسفي إلا بعض العناصر[٥٤] أو الشعار، "دون أسس البناء المنهجي وطوابقه الشاهقة"[٥٥]. ومن هنا نستطيع أن نفهم العديد من التناقضات المنهجية التي



وقع فيها طه حسين أثناء ممارسته المنهج الذي أعلن من البداية أنه منهج ديكارت. من هذه التناقضات مثلاً أنه أعلن نظريا ضرورة التخلص من كل الأهواء والعواطف، ولكنه عمليا لم يستطع أن يتخلص في كثير من الأحيان من الهوى، حتى قال عنه محمد الخضري إن الدين عنده لم يصطدم بالعلم بل الهوى[٥٦]، ولم يستطع – في كثير من الأحيان – أن يمارس شكه منهجيا. وفي هذا الإطار ذكر نقاده محققين الجوانب التالية:

- وثق طه حسين – بداية – بكثير من النصوص التي يشك هو نفسه في أصحابها؛ بل إن كثيرين ممن اعتمد على رواياتهم كانوا من المشكوك فيهم أصلاً.
- إنه كان يجتزئ النصوص أو حتى يعطي للنص معنى غير معناه، لخدمة فكرته[٥٧].
- إن أسلوبه في الاستدلال غير صحيح، و"أنه يبدأ بالفرض ثم يبني عليه فرضا آخر، ثم ينتهي بالقطع والجزم والثبوت"[٥٨].

وفي هذا يقول النائب العام في قراره: "الذي نريد أن نشير إليه إنما هو الخطأ الذي اعتاد أن يرتكبه المؤلف في أبحاثه؛



حيث يبدأ بافتراض يتخيله، ثم ينتهي بأن يرتب عليه قواعـد كأنها حقائق ثابتة، كما فعل في أمر الاختلافـات بـين لغـة حِمير وبين لغة عدنان، ثم في مـسألة إبـراهيم وإسـماعيل وهجرتهما إلى مكة وبناء الكعبة؛ إذ بدأ فيها بإظهار الشك ثم انتهى باليقين(٥٩).

- إنه لم يورد الأدلة على مقولاتـه فـي كثيـر مـن الأحيان(٦٠).

ولكن أنفذ الملاحظات ذكاء تلك التي أوردها محمد لطفي جمعة حين قال: "وقد آلى ديكـارت علـى نفـسه ألا يقبـل المعلومات مهما كانت صفتها وقوة الثقة الملازمة لها، ما عدا الحقائق الخاصة بالعقيـدة؛ فإنـه لـم يطبـق عليهـا هـذه الطريقة(٦١)؛ وهذه ملاحظة صحيحة تماما، وتكاد تتهم طـه حسين بأنه كان يتخفى وراء ديكارت ليطعن في الإسلام، كما أنها تكشف تداخل المناهج والمفاهيم؛ لأن الذين واجهوا الدين والكنيسة كانوا غير ديكارت من فلاسفة القرن الثامن عشر. أما ديكارت فيقول في حكمه الواردة في القسم الثالـث مـن المقال في المنهج: "الأولى أن أطيع قوانين بلادي وعوائدها، مع ثبات في محافظتي على الديانة التي أنعم ا علـي بـأن

نشأت فيها منذ طفولتي.. إلخ"[٦٢]، وقد ظل حياته بالفعل محافظًا على الدين والكنيسة، إلى حد أنه لم يعلن اكتشافًا علميا هاما توصل إليه خوفًا من غضب الكنيسة، وكان شعاره الدائم: "عاش سعيدا من أحسن الاختفاء"[٦٣].

من الواضح إذن أن ثمة خلطًا بين عناصر مختلفة من مناهج مختلفة في إطار واحد. هل كان ذلك نتاج عقلية تلفيقية؟ وهل كانت هذه العقلية هي عقلية طه حسين وحده أم أنها نتاج لظرف تاريخي عام؟ لعلنا نستطيع أن نتصور أن طه حسين قد أراد أن يجمع لنا مجمل الإنجاز الفكري الأوروبي خلال ثلاثة قرون أو أكثر في كتاب واحد؛ لأنه يريد لنا أن تتغير عقليتنا – بسرعة – لتصبح غربية؟ يقول: "سواء رضينا أم كرهنا فلا بد من أن نتأثر بهذا المنهج في بحثنا العلمي والأدبي؛ كما تأثر من قبلنا به أهل الغرب. ولا بد من أن نصطنعه في نقد آدابنا وتاريخنا كما اصطنعه أهل الغرب في نقد آدابهم وتاريخهم؛ ذلك لأن عقليتنا نفسها قد أخذت من عشرات من السنين تتغير وتصبح غربية، أو قل أقرب إلى الغربية منها إلى الشرقية، وهي كلما مضى عليها الزمن جدت في التغير وأسرعت في الاتصال بأهل

الغرب... كل ذلك سيقضي غدا أو بعد غد بأن يصبح عقلنا غربيا[٦٤].

وقد رد عليه فريد وجدي في هذه القضية قائلاً: "نقول إننا لا نظن أنه يوجد عقل شرقي وعقل غربي؛ وإنما نعتقد أنه يوجد علم وجهل، وهذا العقل الغربي حينما كان الجهل مخيما على أوروبا لم يغن عن أهلها شيئًا. فكانت الشعوب تباع مع أراضيها، وكان كل مجتمع فيها منقسما إلى طبقات بعضها يستغل البعض الآخر، ويسخره لشهواته، وكان كل من يتجرأ على البحث في شيء من العلم والفلسفة، بل على طلب الفهم؛ يلقى في تنور مسجور. وكان العقل الشرقي إذ ذاك يكشف المساتير للباحثين، وينير الغياهب للسالكين، ويبني العلم والفلسفة والسياسة على أساس متين، ويقيم أركان العدل والمساواة والحرية بين الناس أجمعين"[٦٥].

وبصرف النظر عن صحة معلومات الرد؛ فإن منطقه في الرد على مقولة رينان الشهيرة من خلال طه حسين كان صحيحا وقويا؛ بل وقادرا على أن يرد الأمور إلى نصابها الصحيح، حين يفسر رقي العقل أو انحطاطه بالظرف

التاريخي ذي الجذور الطبقية، وإن سماه تسمية مثالية: العلم والجهل.

ولكن مثل هذه الردود لم تكن تجدي شيئًا مع طه حـسين الذي كان شديد الانبهار "بالعقل" الأوروبي، وملحا في الدعوة إلى متابعته أو التبعية له؛ وهو الأمر الذي أفاض في مناقشته أعداؤه والكثيرون من أنصاره أيضا. أما الأعداء فقد رأوا في هذا الموقف عمالة للغرب وتآمرا لهدم الإسـلام والعروبـة، وغيرها من التهم القاسية(٦٦). وأما معظم الأنصار فقـد رأوا في الموقف تطلعا مشروعا وضروريا إلى الإمام؛ تطلع إلـى مثل أعلى تتحقق فيه قيمة الحرية على مختلف المـستويات، وهي أساس قيم المجتمع الرأسمالي الذي يناضل الليبراليـون من أجله لذاته، ويناضل "الاشتراكيون" مـن أجـل تحققـه كخطوة نحو الاشتراكية.

وفي تقديري إن مواقف الأعداء والأنـصار معـا غيـر صحيحة؛ فمما لا شك فيه أن طه حسين – باعتراف أعدائـه وأصدقائه - كان شديد الإيمان بما يقول. يقول أنور الجندي في ختام اتهاماته التي ملأت كتابه: "وقد ظـل طـه حـسين مصرا على اتجاهه، بعد أن تحول كل الذين كانوا معه فـي

مخطط التغريب: منصور فهمي، زكي مبـارك، إسـماعيل مظهر، محمد حسين هيكل، وبقي هـو وحـده يـدافع عـن التغريب والاستشراق حتى اللحظات الأخيرة، مخادعا بأنـه يستمع إلى إذاعة القرآن، أو كاتبا عن "الـشيخان"، أو غيـر ذلك مما كان يحاول أن يرسم به لنفسه سمت علماء الإسلام، بينما ينطوي في أعماقه على كراهـة لـه عميقـة، وحقـد شديد"[٦٧]؛ فليس هذا منطقيا لمن لديه مثل هذا الإصـرار أن يكون مجرد عميل أو مرتشٍ أو متآمر. والأفضل أن نعترف له بصلابته إيمانه بما يقول كما لاحظ النائب العام في قراره. لقد كان الرجل ليبراليا مؤمنًا تمام الإيمـان بالليبراليـة فـي نموذجها الغربي كحل لأزمة مجتمعه.

ومن هنا فقد يكون لأنصاره الليبراليين الحق في مناصرته ومناصرة دعوته إلى التمسك بأهداب الغرب، ولكن مشكلتهم، وكذلك مشكلة الفريق الآخر من الأنـصار؛ هـي أن هـذا النموذج الليبرالي الغربي لم يتحقق ولن يتحقق فـي مـصر أو في أي من بلاد العالم الثالث، وبصفة خاصة بسبب هـذا الإيمان الذي يؤدي إلى التبعية للغـرب؛ لأن هـذا الغـرب الرأسمالي هو ذاته الذي لم يسمح لأي من هذه المجتمعات أن

تكون رأسمالية حقيقية؛ أي مستقلة بسوقها، وإلا فقـد أهـم مبررات وجوده وهيمنته.

إن هذه الأزمة التناقضية بين التطلع إلى المثل الأوروبي الأعلى، الذي هو في ذات الوقت قامع لتحقيق هذا المثل على أرض الواقع؛ كانت هي الأزمة القاتلـة لجيـل الليبـراليين المصريين (منذ أوائل القرن وحتى الآن) من أبنـاء الطبقـة الوسطى.

ولكن مشكلة طه حسين كانت أكثر تعقيدا من هذه الأزمة؛ لأنه لم يكن ابنًا أصيلاً من أبناء هذه الطبقة؛ ومن ثم كانـت تناقضاته أكثر تعقيدا، كما لعلنا لاحظنا أثناء التحليل الـسابق على المستويات المختلفة.

يقول طه حسين في بداية كتابه "في الشعر الجاهلي": "وأنا مطمئن إلى أن هذا البحث وإن أسخط قوما وشق على آخرين فسيرضي هذه الطائفة القليلة من المستنيرين، الذين هم فـي حقيقة الأمر عدة المستقبل، وقـوام النهـضة وذخـر الأدب الجديد"[٦٨]. وقد يفهم القارئ – وهذا من حقه – أن المقصود بمصطلح المستنيرين هنا هـو جماعـة المتفتحـين ذهنيـا والقادرين على التعرف على الأفكار المختلفة دون تعـصب

أو قمع، ولكن العالم باللحظة التي كتب فيها هذا النص يتوقع شيئًا آخر؛ معنى طبقيا لا يلبث طه حسين أن يقدمه بعد ذلك في نفس الكتاب حين يقول: "وإنما كانوا (العرب) كغيرهم من الأمم القديمة والكثير من الأمم الحديثة منقسمين إلى طبقتين: طبقة المستنيرين الذين يمتازون بـالثروة والجـاه والـذكاء والعلم، وطبقة العامة الذين لا يكاد يكون لهم من هـذا كلـه حظ"[٦٩].

وهنا نجد أنفسنا إزاء معنى طبقي محدد للمصطلح؛ هـو معنى عبارة أستاذه لطفي السيد "أصحاب المصلحة الحقيقيـة في البلاد؛ أصحاب المال وأصحاب العلم".

فهل كان طه حـسين حقـا مـن أبنـاء هـذه الطبقـة ("المستنيرين") الذين ينتمي إليهم ويتوجه إليهم بحثه، ويساهم في معركتهم؟

واقع الحال يقول إنه ليس من الممتازين بالثروة والجـاه؛ فهو ابن وزان فقير في شركة السكر، يعول عددا كبيرا مـن الأبناء، ولكن فقره لم يمنعه من تعليم بعض أبنائـه تعليمـا فقيرا جعل طه نفسه يعيش في قاهرة الأزهر حياة مدقعة[٧٠].

فهل هو من الممتازين بالذكاء؟ نعم كـان واضـحا مـن البداية أنه شديد الذكاء، ولكنه لم يحصل على العلم الذي تمناه إلا في الجامعة الأهلية، ثم في باريس؛ ومن ثم فقد أصبح من ذوي الجاه، غيـر أن الوقـائع تقـول إن علاقتـه بهـؤلاء المستنيرين قد بدأت قبل التحاقه بالجامعة؛ فقد كانت علاقاته بآل عبد الرازق قوية، وأنهما (مصطفى وعلي) قـد شـجعاه كثيرا؛ مما جعله قريبا من حزب الأمة قبل سفره إلى باريس، وإن لم ينتم إليه فعليا. وحين عاد من باريس وجـد حـزب الأمة قد تحول إلى حزب الأحرار الدستوريين فانضوى تحت لوائه، وكتب في جريدته السياسية الأسبوعية، وأهـدى إلـى واحد من أعضائه (كان رئيسا للوزراء ثم مـديرا للجامعـة؛ وهو "عبد الخالق ثروت") كتابه "في الشعر الجـاهلي"، ثـم اختفى هذا الإهداء من كتاب "في الأدب الجاهلي"، وقد وقف الأحرار الدستوريون وراء طه حسين بقوة في معركة "فـي الشعر الجاهلي"، وبعد ذلك في معركة استقالته مـن عمـادة كلية الآداب سنة ١٩٣٢. ويرى البعض[٧١] أن عـودة طـه حسين إلى الجامعة محمولاً على أكتاف الجماهير قد أعـادت إليه الثقة في هذه الجماهير؛ فبدأ يميل إلـى "الوفـد" حـزب

إلى الفهرس

الجماهير، وانتقل للكتابة في جريدته، ثم أصبح بعد ذلك وزيرا للمعارف في وزارة الوفد سنة ١٩٥٠[٧٢]. ويذكر البعض أنه قد اقترب قبل الوفد من حزب الاتحاد أيضا[٧٣].

هذا التاريخ الحزبي القلق توافق مع تاريخ فكري قلق أيضا؛ لأنه في فترة انتمائه إلى المستنيرين أو الأغنياء وحزب الصفوة كان ثوريا أو أقرب إلى ذلك، بينما واكب انتقاله إلى الوفد نوع من الهدوء والمحافظة[٧٤]. قد يرى البعض هذا أمرا طبيعيا في ظل عدم التمايز التام بالنسبة للأحزاب في تلك الفترة ويرى آخرون في انتماء طه حسين إلى الأحرار الدستوريين نوعا من الرؤية الثاقبة؛ لأنهم القوة الوحيدة التي كانت تستطيع أن تتوافق مع استنارته الفكرية وتسنده[٧٥]، بينما يرى أعداؤه في مواقفه الحزبية عامة نوعا من الانتهازية السياسية التي تستفيد من مظان الإفادة.

وأيا كان التفسير؛ فإنني أرى في هذه الحركة (الصيرورة) أزمة مثقف ينتمي إلى طبقة فقيرة، ولكنها جاهلة وغير مؤثرة. مثقف كانت تتحقق فيه كل الخصائص التي تجعله مثقفًا عضويا لطبقته الفقيرة، ولكنه وجد نفسه (بإرادته أو بسبب الظروف) مثقفًا عضويا لطبقة أخرى هي نقيض

طبقته. ومثل هذا المثقف عليـه أن يعـيش – كمـا سـبق أن قلت – كما من التناقضات والأزمات، أكبر بكثير من تلك التي يعانيها أبناء الطبقة التي انتمى إليها. ولعل هذا الفهم أن يكون قادرا على تفسير كثير من التناقضات الـسابقة التـي نتجت عن صراع حاد داخل طه حسين، تبدى في مفاهيمـه التي حاول أن تكون جديدة ومستنيرة، ولكنها لم تـستطع أن تقطع مع جذورها القديمة والتقليدية قطعا حقيقيا؛ لأن طريق قطعها سواء بالانتماء إلى طبقة أخرى، أو بانتهـاج طريـق العلم الأوروبي الذي أُنجز عبر قرون عديدة، وبـصراعات حادة في المجتمع الأوروبي في قفزة واحدة؛ هـذه الطـرق القافزة والمتعجلة لم تكن لتستطيع إنقـاذ طـه حـسين مـن تناقضاته وأزماته؛ بل أكاد أزعم أنها كرستها.

إن اتجاه طه حسين (وزملائه) إلى العقلانية الأوروبيـة، كان في الحقيقة اتجاها تناقضيا؛ أي إنه كان يحمـل مفارقـة لافتة؛ فبينما تدعو العقلانية الأوروبية إلى الاستنارة وتحكـيم العقل، وإلى الإبداع مقابل التقليد؛ نجـد أن عقلانيينـا فـي الحقيقة نقليون، وليسوا عقليين، مقلدون وليـسوا مبـدعين؛ لأنهم في النهاية كان يسعون إلى النقل عن الغرب وتقليـده،

وليس إبداع عقلانية مصرية أو عربية نابعة من هذا الواقع. وهم – على هذا النحو – لم يفهموا أو لم يستطيعوا أن يفهموا جوهر العقلانية – حتـى الأوروبيـة – وجـوهر النهـضة الأوروبيـة، وتـصوروا أن حلـولاً علميـة أو فلـسفية أو تكنولوجية ما دامت قد أنتجت نتائج جيدة في أوروبا؛ فهـي بالضرورة صالحة لنا كما هي(٧٦)، وبدون أن نتعب أنفـسنا لنعيد إنتاجها من جديد، أو أن نتخذ منها مبدأها أو جوهرهـا لنعيد فهمه وإنتاجه من خلال الوعي بظروفنـا وإمكاناتنـا. كذلك لم يفهم طه حسين وجيله صيرورة التاريخ الأوروبـي الذي أنتج هذه القيم، التي لم تكن منفـصلة عـن التـشكيل الاجتماعي الاقتصادي الذي أنتجها، وليـست قيمـا مطلقـة أو مجردة أو ثابتة. كذلك لم يفهموا تناقضها في ذاتها وفـي إطار مجتمعها. ولم يفهموا تناقضات أجلى مظاهر هذه القيم؛ الليبرالية (كما يقول عبد ا العروي(٧٧))، وأخذوا هذه القـيم جميعا ككتلة صماء من النور تلتمس بركاتهـا، تمامـا كمـا يلتمس المسلم البركات من النصوص المقدسة، أو حتى مـن أضرحة الأولياء.

إلى الفهرس

مأساة طه حسين إذن كممثل للحظة تاريخية محدودة واتجاه فكري وإنجاز حضاري؛ هي أنه تصور أن العلم الأوروبي صالح لكل زمان ومكان، وهذا في ذاته فهم ضد العلم الذي لا يقر إلا بالنسبة والتطور؛ فهو إذن تصور أيديولوجي حاول به طه حسين وجيله وكثير من تلاميذه من بعده أن يبرروا به هروبهم "الطبقي" من المشكلات الأساسية في الواقع المصري، ومن أن ينتجوا عملاً علميا أو فكريا منطلقًا من الوعي بهذه المشكلات، وبتطور إمكانيات هذا الواقع الداخلية... وفضلوا الاستسهال بنقل النماذج الجاهزة.

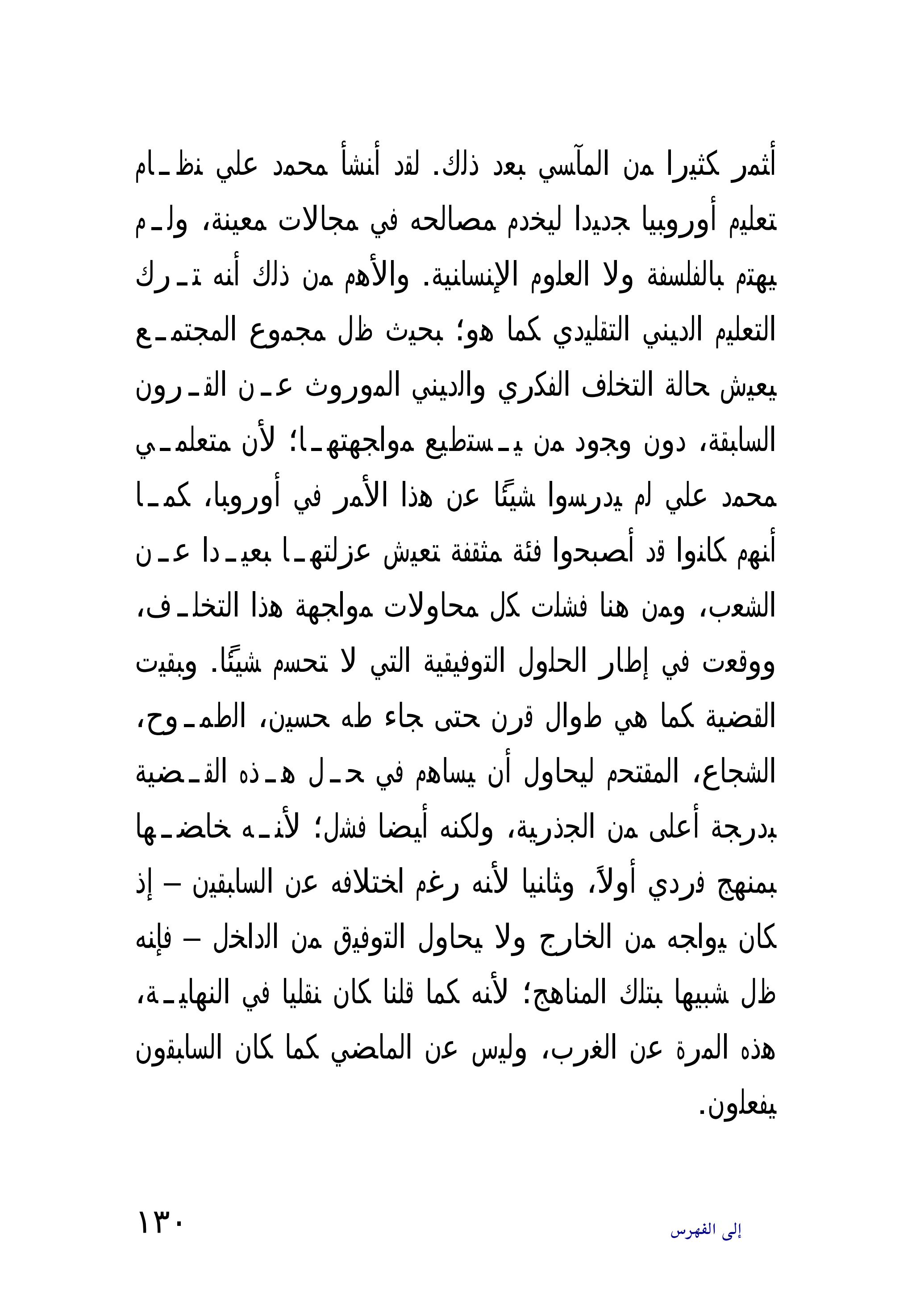
وهكذا أورثتنا الطبقة التي انتمى إليها طه حسين، مع المبادئ الهامة التي قدمتها لنا؛ جرثومة التبعية والدونية التي يصعب تماما أن نفصلها عن هذه المبادئ أو الشعارات الجميلة؛ لأنها كامنة في صلبها ولا تنفصل عنها.

لا شك أن طه حسين ليس مسئولاً وحده – كفرد – عن هذه المأساة؛ فهي مأساة طبقة لم تستطع أبدا أن تعي واقعها وعيا علميا، ولا شك أيضا أن القوى الخارجية (الأوروبية) قد ساهمت في هشاشة هذه الطبقة، وفي هزيمتها حينما حاولت أن تتجاوز هذه الهشاشة، ولكن الاعتماد على هذا

إلى الفهرس

التفسير الخارجي وحده ليس صحيحا ولا كافيا؛ لأن تناقضات هذه الطبقة كانت هي سبب الهزيمة الجوهري، ولا يمكن أبدا أن نتجاهل أنه بينما كانت ثورة ١٩ على المستوى السياسي تطالب بالاستقلال والحرية؛ كان حصادها المباشر هو قمع حركة العمال والحزب الاشتراكي على يد زعيمها سعد زغلول، وبعده إسماعيل صدقي، الذي مارس بدوره هو وغيره نفس القمع ضد الأحزاب الأخرى. ولعل هذا يبدو بوضوح حتى في قضية طه حسين (في الشعر الجاهلي)؛ حيث كان سعد زغلول (رئيس مجلس النواب) معاديا لطه حسين وفكره وإنجازه[٧٨].

وهذه التناقضات الناتجة عن تكوين الطبقة الوسطى المصرية الهش والفوقي، وعلاقتها التابعة بالاستعمار؛ هي التي منعت هذه الطبقة من تحقيق الإنجازات التي كان عليها أن تنجزها منذ فترة مبكرة، ومنها قضية العلمانية، التي ظلت موضع حرج شديد منذ بداية نهضة محمد علي، الذي أقام دولة ضخمة حقا، ولكنها كانت مفروضة على المجتمع المصري، وليست نابعة من احتياجاته، ولا واعية بإمكانياته. والمثال البارز على ذلك هو إنجازه في مسألة التعليم الذي



أثمر كثيرا من المآسي بعد ذلك. لقد أنشأ محمد علي نظـام تعليم أوروبيا جديدا ليخدم مصالحه في مجالات معينة، ولـم يهتم بالفلسفة ولا العلوم الإنسانية. والأهم من ذلك أنه تـرك التعليم الديني التقليدي كما هو؛ بحيث ظل مجموع المجتمـع يعيش حالة التخلف الفكري والديني الموروث عـن القـرون السابقة، دون وجود من يـستطيع مواجهتهـا؛ لأن متعلمـي محمد علي لم يدرسوا شيئًا عن هذا الأمر في أوروبا، كمـا أنهم كانوا قد أصبحوا فئة مثقفة تعيش عزلتهـا بعيـدا عـن الشعب، ومن هنا فشلت كل محاولات مواجهة هذا التخلـف، ووقعت في إطار الحلول التوفيقية التي لا تحسم شيئًا. وبقيت القضية كما هي طوال قرن حتى جاء طه حسين، الطمـوح، الشجاع، المقتحم ليحاول أن يساهم في حـل هـذه القـضية بدرجة أعلى من الجذرية، ولكنه أيضا فشل؛ لأنـه خاضـها بمنهج فردي أولاً، وثانيا لأنه رغم اختلافه عن السابقين – إذ كان يواجه من الخارج ولا يحاول التوفيق من الداخل – فإنه ظل شبيها بتلك المناهج؛ لأنه كما قلنا كان نقليا في النهايـة، هذه المرة عن الغرب، وليس عن الماضي كما كان السابقون يفعلون.

ولا شك أن ثمة أخطاء أخرى وقع فيها طه حسين علـى المستوى السياسي؛ منها مثلاً أنه تصور أنه يـستطيع حـسم هذه القضية باسم طبقته، دون أن يعرف قواها الفعليـة فـي الواقع، ودون أن يدرك أن فكرها لـن يـستطيع أن يحقـق العلمانية حقا لأنه فكر توفيقي أو تلفيقي؛ لأنه هش وتابع أي نقلي؛ أي إنه ضد العلمانية في الجذور البعيدة. ولو كان طـه حسين يريد حقا أن يحسم هذه القضية، فربما كـان اختـار البقاء في إطار طبقته هو، وفهم مشاكلها الحقيقيـة، ونـسق قيمها سواء في الفن أو الدين (الشعبي)، وربما كان في حـل هذه المشكلات الأهم، عبر فعل اجتماعي شامل؛ ما يـساعد على حل قضية التخلف الديني والثقافي بصفة عامة. وربمـا كان هذا هو ما حاولت الأجيال التالية أن تفعله!

* * *

هوامش

(١) راجع خيري شلبي: محاكمة طه حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٢، ص ١٣.

(٢) أنور الجندي: حوار حول آراء طه حسين، مجلة الكتاب، بغداد، العدد ١٢، السنة الثامنة، كانون الأول ١٩٧٤، ص ٤٢.

(٣) محمد نور: نص قرار الاتهام ضد طه حسين سنة ١٩٢٧، حول كتابه "في الشعر الجاهلي"، متضمن في كتاب خيري شلبي: محاكمة طه حسين، مرجع سابق، ص ٣٢ – ٣٤.

(٤) نفسه، ص ٧٠.

(٥) نقلاً عن محمد نور، المرجع السابق، ص ٦٧.

(٦) نفس المرجع والصفحة.

(٧) ناصر الدين الأسد (دكتور)، مصادر الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط ٥، ١٩٧٨، ص ٣٧٧.

(٨) نفسه، ص ٣٧١.

(٩) نفسه، ص ٣٧٩ – ٣٨٠.

(١٠) غالي شكري: النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث، الدار العربي للكتاب، ١٩٨٣، ص ٢٥١.

(١١) في الشعر الجاهلي، ص ٨٧ – ٨٨.

(١٢) طه حسين: فـي الأدب الجـاهلي، دار المعـارف، ط ١٠، سنة ١٩٦٩، ص ٥.

(١٣) كما هو الحال فـي التفـصيلات عـن حيـاة الجـاهليين، ص ٧٥ – ٧٩.

(١٤) كما هو الحال في موضوع القراءات، من ص ٩٥ – ١٠٣ من "في الأدب الجاهلي"، وكذلك في موضوع لغـة قـريش التي يرد فيها على محمـد الخـضري دون ذكـر اسـمه، ص ١٠٥ من "في الأدب الجاهلي"، وغيرها.

(١٥) ذكرى أبي العلاء، مكتبة الهـلال بالفجالـة، ط ٢، ١٩٩٢، (يا).

(١٦) نفسه، ص ح.

(١٧) نفسه، ص هـ - ز.

(١٨) في الأدب الجاهلي، ص ١٤، و١٦.

(١٩) نفسه، ص ١٤.

(٢٠) ذكرى أبي العلاء، ص ٧، وفي الهامش يوضح فهمه للمادية بقوله: "لسنا نريد بلفظ المادية هنا ما اعتاد الناس أن يفهموا منه؛ وإنما نريد ما بينه وبين الحس من اتصال".

(٢١) نفسه، ص ٣، ويشير في الهامش إلى أنه لـم يبتـدع هـذا الرأي؛ "وإنما نوافق فيه كثيرا من فلاسفة أوروبا وفلاسـفة المسلمين".

(٢٢) نفس المرجع والصفحة.

(٢٣) في الشعر الجاهلي، ص ٢٤.

(٢٤) راجع حمدي السكوت ومارسدن جونز: أعلام الأدب: أعلام الأدب المعاصر في المعاصر في مصر، طه حسين، نـشر مركز الدراسات العربية بالجامعة الأمريكية.. دار الكتـاب المصري، بالقاهرة، دار الكتاب اللبنـاني، بيـروت، ط ٢، ١٩٨٢، ص ٢٧ وما بعدها.

وأيضا: عز الدين الأمين: نشأة النقد الأدبـي الحـديث فـي مصر، دار المعـارف، القـاهرة، ط ٢، ١٩٧٠، صـفحات ١٤٨٥٣/ ١٥١، ١٥٧، ٢٣١.

(٢٥) أحمد عبد الحليم: الخطاب الفلسفي عند طه حـسين: مجلـة فكر، عدد خاص بعنوان "طه حسين: مائة عام من النهوض العربي"، دار فكر، القاهرة، ١٩٨٩، ص٤٩ وما بعدها.

(٢٦) جابر عصفور: المرايا المتجاورة، الهيئة المصرية العامـة للكتاب، القاهرة ١٩٨٣، ص ٢٥٣.

(٢٧) راجع في كتاب محمد حسين: الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، مكتبة الآداب، القاهرة ١٩٥٦، جـ ٢، الفـصل الرابع بعنوان "دعوات هدامة"، ص ٢٦٩ – ٣٦١.

(٢٨) المعجم الفلسفي المختـصر، دار التقـدم، موسـكو ١٩٨٦، ص ١٦٨.

(٢٩) توماس. سي. كوهين: بنية الثورات العلمية، ترجمة د. علي نعمة، دار الحداثة، بيروت ١٩٨٦، ص ٢٥.

(٣٠) نفسه، ص ٢٦.

(٣١) سمير أمين: الاجتهاد والإبداع في الثقافـة العربيـة أمـام تحديات العصر، بحث في ندوة الدين في المجتمع العربـي، نظمتها الجمعية العربية لعلم الاجتماع، مع مركز دراسـات الوحدة العربيـة فـي القـاهرة (٤ – ٧ أبريـل ١٩٨٩)، ص ١٧ – ١٨.

(٣٢) راجع لوي ألتوسير: قراءة رأس المال: ترجمة تيسير شـيخ الأرض، دمشق ١٩٧٤، جـ ٢، ص ٢٦، ص ١٥٩.

(٣٣) في الشعر الجاهلي، ص ٣.

(٣٤) نفسه، ص ٦.

(٣٥) جابر عصفور: المرايا المتجاورة، مرجع سابق، صـفحات مختلفة.

(٣٦) راجع حول هذه القضية في الأدب الجـاهلي، ص ٧، ١٧، ٣٢، ٣٣، وشكري عياد: مفهوم الطبع، فـي عـدد فكـر الخاص بطه حسين، مرجع سابق، ص ١٦٣، ١٦٥، وجابر عـصفور: مفهـوم الـشعر، صـفحات ٤٩ – ٥٣، ٢٩٥ – ٢٩٩.

(٣٧) راجع: في الشعر الجاهلي، ص ١٢٤.

(٣٨) يعتبر إنجاز ناصر الدين الأسد في كتابه "مـصادر الـشعر الجاهلي" إنجازا هاما في هذا الميدان، كذلك فإن دراسـات مونرو وزيويتلار المنطلقة من القول بأن الشعر شفاهي قدمت إسهاما مهما أيضا في القضية، وللمزيـد مـن المعلومـات راجع:

- J-Monro, ora composition in pre-islamic poetry. JALL. 111 (972) pp. 1 – 53.
- Michael Zwetler: The oral tradition of classical Arabic poetry, its character and implications, Columbus – Ohio State University Press. 1978.

(٣٩) في الشعر الجاهلي، ص ١٧٧.

(٤٠) راجع على سبيل المثال أحكامه في صفحات ١٤٨، ١٧٥ من الكتاب.

(٤١) إبراهيم عبد القادر المازني: قبض الريح، ط دار الشعب القاهرة ١٩٧١، ص ١٠٨.

(٤٢) ذكرى أبي العلاء، ص ٣١.

(٤٣) محمد فريد وجدي: نقد كتاب الشعر الجاهلي، مطبعة دائرة معارف القرن العشرين بمصر، ١٩٢٦، ص ٨٥، ٨٦.

(٤٤) ذكرى أبي العلاء، ص ١.

(٤٥) محمود أمين العالم: طه حسين مفكرا، مجلة الهلال، عدد خاص عن طه حسين، فبراير ١٩٦٦، ص ١١٨، ١١٩.

(٤٦) المعجم الفلسفي المختصر، دار التقدم، موسكو، ص ٤١٨ – ٤١٩.

(٤٧) طه حسين: حديث الأربعاء، ص ٩٥، نقلاً عن: جابر عصفور: المرايا المتجاورة، ص ٢١٥.

(٤٨) راجع جابر عصفور، المرجع السابق، ص ٢١٦ – ٢١٧.

(٤٩) حديث الأربعاء، جـ ٢، المطبعة التجارية الكبرى بالقاهرة، ١٩٢٥، ص٣٠٢ نقلاً عن:

سيد البحراوي: موسيقى الشعر عند طه حسين، مجلة فكـر، العدد الخاص عن طه حسين، ص ٢١٩.

(٥٠) ت. ت. غر يغوريان: الفلسفة وفلـسفة التـاريخ، ترجمـة د. هيثم طه، مراجعة د. رضوان القضماني، دار الفـارابي، بيروت ١٩٨٦، ص ٢٨.

(٥١) نفسه، ص ٣٠.

(٥٢) راجع عن قبلية الفلسفة الديكارتية: د. مراد وهبة: التنـوير بمجلـــة المنــار، القــاهرة، عـــدد يوليـــو ١٩٨٩، ص ١٣٩ – ١٤١.

(٥٣) رينيه ديكارت: مقال في المنهج، ترجمة محمود الخضيري، ط ٢، راجعها وقدم لها د. محمد لطفي حلمي، دار الكاتـب العربـــي للطباعـــة والنـــشر، القـــاهرة ١٩٦٨، ص ١٥١ – ١٥٤.

(٥٤) محمود أمين العالم: طه حـسين مفكـرا، مرجـع سـابق، ص ١٢٠، وأيضا مقالة: "منهج طه حسين فـي دراسـاته التراثية والتاريخية"، مجلة أدب ونقد، عدد أكتـوبر ١٩٨٨، ص ١٣، ١٧.

(٥٥) غالي شكري: النهضة والسقوط، مرجع سابق ٢٥٢.

(٥٦) محمد الخضري: محاضرات في بيـان الأخطـاء العلميـة والتاريخية التي اشتمل عليها كتاب في الـشعر الجـاهلي، مطبعة دار العرب للبستاني، القاهرة ١٩٨٩، ص ٩.

(٥٧) نفسه، ص ٥٥، وناصر الدين الأسد، ص ٣، و٤ وما بعدها.

(٥٨) الأسد، ص ٤٠٤، ومحمد حسين: الاتجاهات الوطنية في الأدب، مرجع سابق، ص ٢٠٩.

(٥٩) خيري شلبي: محاكمة طه حسين، ص ٤٨.

(٦٠) الأسد، ص ١ – ٤.

(٦١) محمد لطفي جمعة: الشهاب الراصد، نقلاً عن الأسد، ص ٤٠٣ – ٤٠٤.

(٦٢) المقال في المنهج، مرجع سابق، ص١٣٧ – ١٣٨.

(٦٣) محمود الخضيري: مدخل لترجمة المقال في المنهج، مرجع سابق، ص ٦٦ – ٧٣.

(٦٤) في الشعر الجاهلي، ص ٤٥.

(٦٥) محمد فريد وجدي: نقد كتاب في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٧٧.

(٦٦) راجع على سبيل المثال كتاب أنور الجندي، طه حسين: حياته وفكره في ميزان الإسلام، دار الاعتصام، القاهرة ١٩٧٦، منذ أول صفحة حتى آخر صفحة.

(٦٧) نفسه، ص ٢٧٤ – ٢٧٥.

(٦٨) في الشعر الجاهلي، ص ١.

(٦٩) نفسه، ص ٢٠.

(٧٠) راجع عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية في مصر، دار المعارف، ط ٣، ١٩٧٧، ص ٢٨٣ – ٢٨٥.

(٧١) نجاح عمر: طه حسين أيام ومعارك، منـشورات المكتبـة العصرية، بيروت د. ت، ص ٩٢.

(٧٢) راجع حول علاقة طه حسين بالأحزاب الـسياسية، مقـال رجاء النقاش: طه حسين والأحزاب السياسية، عدد الهـلال الخـاص عـن طريـق طـه حـسين، مرجـع سـابق، ص ١٦٠ – ١٦٣.

(٧٣) أنور الجندي: حوار حول آراء طه حسين، مرجع سـابق، ص ٤٢ – ٤٣.

(٧٤) رجاء النقاش، المرجع السابق.

(٧٥) راجع عن أهمية دور لطفي السيد وجماعتـه فـي الفكـر والثقافة: عبد المحسن طه بدر، تطـور الروايـة العربيـة، مرجع سابق، ص ٤٥.

(٧٦) راجع محمد برادة: محمد مندور وتنظير النقد العربـي، دار الآداب، بيروت، سنة ١٩٧٩، ص ٢٣٩.

(٧٧) عبد ا العروي: الأيدلوجية العربية المعاصرة، دار الحقيقة، بيروت، ١٩٧٠، ص ٦٨ – ٦٩.

(٧٨) راجع مضبطة جلسة مجلس النواب في: نجاح عمـر، طـه حسين أيام ومعارك، مرجع سابق، ص ١٤٤.

* * *

الفصل الثالث

مقدمة برومثيوس طليقًا

مقدمة بروميثيوس طليقًا

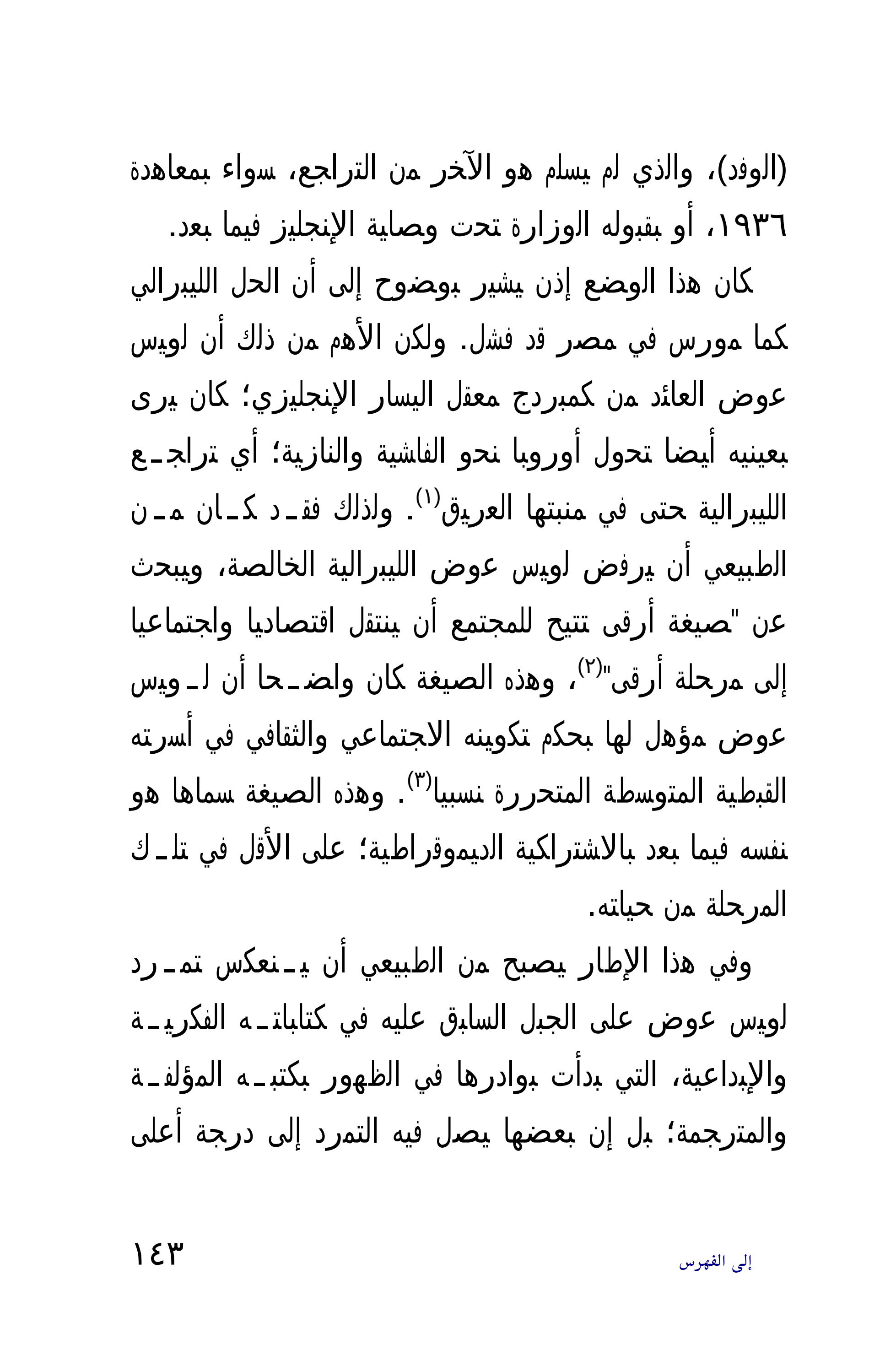
حين عاد لويس عوض (١٩١٥ – ١٩٩٠) من بعثته في كمبردج سنة ١٩٤٠؛ كانت أربعة عشر عاما قد مرت على معركة "في الشعر الجاهلي"، وهذه الأعوام الأربعة عشر لم تكن قد أنهت هذه المعركة ومثيلاتها فحسب؛ بل يمكن القول إنها قد قادت أصحاب المعارك (طه حسين ومعظم الليبراليين) إلى موقع آخر مختلف عن مواقعهم الأولى بدرجة كبيرة.

ليس صحيحا بالطبع الزعم بأن تحول جيل الليبراليين (هيكل وطه حسين والعقاد على الأقل) إلى الكتابة في الإسلاميات يعني تحولهم إلى النقيض؛ فمن الثابت أن كتابات هؤلاء أو معظمها على الأقل كانت تنطلق من منظور مستنير ومتحرر بشأن الإسلام وشخصياته الأساسية، وتواريخه الكبيرة، ولعل كتاب طه حسين "الفتنة الكبرى" خير مثال على ذلك. ولربما أمكن القول إن هذا التحول هو بحث عن أرضية جديدة للعمل، ربما كانت أكثر ملاءمة للأوضاع الفكرية (المدنية) في الثلاثينيات، لكنها أيضا الأرض التي

فيها تكمن جذور الجمود الفكري، ومن هنا كان البحث فيهـا نوع من تقليب الأرض التي تبـدو متماسـكة حتـى تبـدو تناقضاتها.

غير أن هذا الفهم وإن صح بالنسبة لبعض الكتب؛ فإنـه لا يصح بالنسبة لغيرها (وخاصة عبقريات العقاد)، كما أنـه دائما يلتبس بفهم آخر صحيح؛ وهو أن المعركـة الآن قـد أصبحت تدور على أرضية أخرى غير الأرضية العلمانيـة؛ أرضية الدين التي لم يستطع أي من هؤلاء المفكرين أن يشك فيه أو ينكره مثلما حاول طه حسين أن يفعل "فـي الـشعر الجاهلي".

وفي الحقيقة لم يكن تحول الليبراليين سوى الوجه الفكري لانتهاء ثورة ١٩١٩ ومدها الذي لم يـدم طـويلاً، لا بفعـل الاستعمار والقوى المناوئة للاستقلال فحسب؛ وإنمـا بفعـل التناقضات الداخلية في قيادة الثورة، التي ما فتئت أن ظهرت بعد أول وزارة اشتركت فيها مباشرة. وهي التناقضات التي أدت إلى الانشقاقات الحزبية، وتكون أحزاب الأقليات التـي قدر لها أن تحكم فترة أطول من فترة حكم الحزب الرئيـسي



(الوفد)، والذي لم يسلم هو الآخر من التراجع، سواء بمعاهدة ١٩٣٦، أو بقبوله الوزارة تحت وصاية الإنجليز فيما بعد.

كان هذا الوضع إذن يشير بوضوح إلى أن الحل الليبرالي كما مورس في مصر قد فشل. ولكن الأهم من ذلك أن لويس عوض العائد من كمبردج معقل اليسار الإنجليزي؛ كان يرى بعينيه أيضا تحول أوروبا نحو الفاشية والنازية؛ أي تراجع الليبرالية حتى في منبتها العريق[١]. ولذلك فقد كان من الطبيعي أن يرفض لويس عوض الليبرالية الخالصة، ويبحث عن "صيغة أرقى تتيح للمجتمع أن ينتقل اقتصاديا واجتماعيا إلى مرحلة أرقى"[٢]، وهذه الصيغة كان واضحا أن لويس عوض مؤهل لها بحكم تكوينه الاجتماعي والثقافي في أسرته القبطية المتوسطة المتحررة نسبيا[٣]. وهذه الصيغة سماها هو نفسه فيما بعد بالاشتراكية الديموقراطية؛ على الأقل في تلك المرحلة من حياته.

وفي هذا الإطار يصبح من الطبيعي أن ينعكس تمرد لويس عوض على الجيل السابق عليه في كتاباته الفكرية والإبداعية، التي بدأت بوادرها في الظهور بكتبه المؤلفة والمترجمة؛ بل إن بعضها يصل فيه التمرد إلى درجة أعلى

إلى الفهرس

كما يتضح من مجموعته الشعرية "بلوتولاند"، التـي كتبـت قصائدها في الفترة ما بين ١٩٣٨ و١٩٤٠ فـي كمبـردج، والتي يخوض فيها معركة شـعرية عنيفـة ضـد التقاليـد الشعرية، تصل إلى حد نفي الشعر العربي الـسابق عليـه، والحكم عليه بالموت إن كان قد ولد أصلاً. وفي مقدمة هـذا الديوان أيضا إعلان يشي ببعد واضح عن الليبراليـة إلـى الماركسية؛ حيث يقول: "ولو أنه أراد الآن أن يقرض الشعر لما استطاع؛ فقد أجهز عليه كارل ماركس. ولم يعد يرى من ألوان الحياة الكثيرة ومن ألوان الموت الكثيرة إلا لونًا واحدا، وغدت أمامه الحشائش حمراء والسماوات حمـراء.. كأنمـا شب في الكون حريق هائل. وهو راضٍ بأن يعيش في هـذا الحريق؛ فمن رأي السلاسل تمزق أجساد العبيـد لـم يفكـر إلا في الحرية الحمراء"(٥).

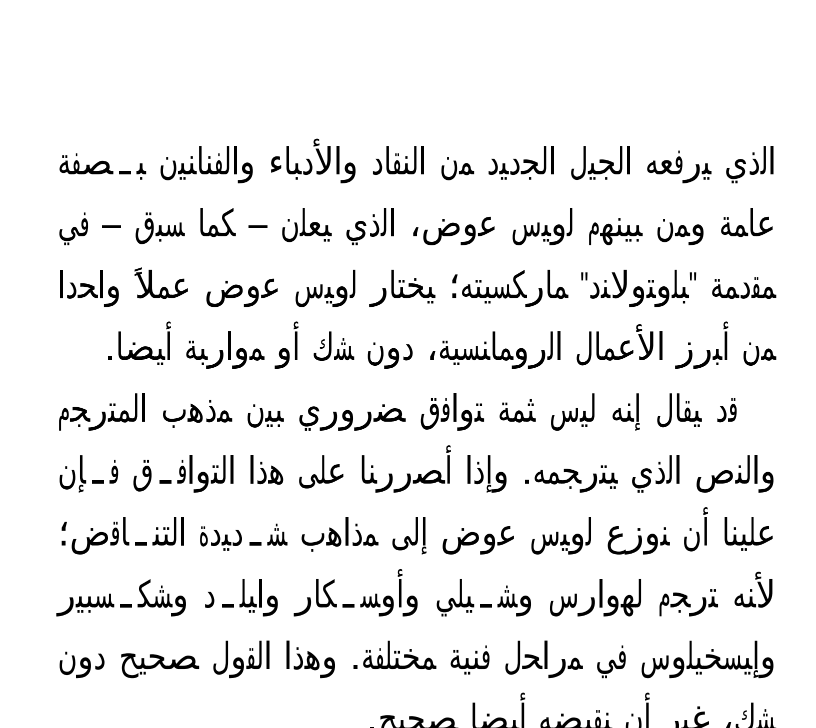
غير أن هذا الانتماء الماركـسي لا تتـضح آثـاره فـي ممارسات لويس عوض الحياتية؛ حيـث بقـي بعيـدا عـن التنظيمات السياسية اليسارية التي تـشكلت ومارسـت دورا فعالاً في السياسة المصرية طوال الأربعينيات، وإن اشـترك في بعض المظاهرات، وإن اعتقل مع الشيوعيين لمدة عامين

(١٩٥٩ – ١٩٦١). وكان دائما قريبا من الوفد أو من يساره على وجه الدقة، رغـم رفـضه لـبعض سياسـاته قـديما أو حديثًا[٦].

ومع ذلك فإن كتابات لويس عوض منذ البدايـة وحتـى النهاية؛ تبقى متأثرة بالكثير من المقولات الماركسية، أو التي تبدو كذلك على الأقل. وهذا يتضح في أهم ما كتب في تلـك الفترة؛ أي مقدمتـه الطويلـة لترجمـة مـسرحية شـيللي "برومثيوس طليقًا"[٧]، والتي تمثل دون شـك بيـان لـويس عوض وإنجازه النقدي الأكبر في الأربعينيات. هذا الذي حكم خطوط فكره فيما بعد، حتى وإن بدا أنه يتراجع عن بعـض ملامح هذا الإنجاز في مقالات أو كتب أو ممارسات لاحقة. فهذا "التراجع" ذاته تجد جذوره كامنة، بل ظاهرة أحيانًا فـي نفس هذا البيان.

ولعل اختيار لويس عوض لعمل شيلي "برومثيوس طليقًا" بصفة خاصة كي ينقله إلى القارئ العربي (أو المـصري)، ويستعين به في تقديم المفاهيم الأساسية في نظريته النقديـة؛ يمثل في حد ذاته نوعا من الازدواجية – ظـاهرا – علـى الأقل؛ ففي الوقت الذي يمثل فيه "الالتزام" الشعار الأساسـي

إلى الفهرس



الذي يرفعه الجيل الجديد من النقاد والأدباء والفنانين بصفة عامة ومن بينهم لويس عوض، الذي يعلن – كما سبق – في مقدمة "بلوتولاند" ماركسيته؛ يختار لويس عوض عملاً واحدا من أبرز الأعمال الرومانسية، دون شك أو مواربة أيضا.

قد يقال إنه ليس ثمة توافق ضروري بين مذهب المترجم والنص الذي يترجمه. وإذا أصررنا على هذا التوافق فإن علينا أن نوزع لويس عوض إلى مذاهب شديدة التناقض؛ لأنه ترجم لهوارس وشيلي وأوسكار وايلد وشكسبير وإيسخيلوس في مراحل فنية مختلفة. وهذا القول صحيح دون شك، غير أن نقيضه أيضا صحيح.

فبعض الأعمال حين تختار للترجمة في زمن معين؛ يصبح لها دلالة ما يقصد المترجم أن يوصلها إلى جمهوره، وهي دلالة قد لا يستطيع توصيلها بلسانه فيقولها بلسان غيره. وكما يقولون فإننا نترجم ما لا نستطيع تأليفه.

وسواء كان لويس عوض واعيا بالازدواجية التي أشرت إليها، أو لم يكن؛ فإن حديثه في المقدمة عن شيلي وعن "بروميثيوس طليقًا" هذا الذي شغل نحو نصف المقدمة؛ كان أشبه بمحاولة لنفي هذه الازدواجية؛ حيث كان الكاتب

حريصا طوال الوقت علـى أن يميـز شـيلي عـن بقيـة الرومانسيين بمجموعة من الصفات، يحسن أن نتتبعها مـن خلال بعض النصوص الدالة في المقدمة.

إن شيلي – دون شك – هـو واحـد مـن الرومانـسيين العظام؛ فهو مع بايرون وكيتس يمثل الفوج الثاني والأخيـر من المدرسة الرومانسية (ص ٦)، ولكن "إذا كانت الحركـة الرومانسية قد أنتجت بيرون المتشائم أو كيتس الـذي نـسى أفراح الحياة؛ فهي كذلك التي أنتجت شيلي المتفائـل الـذي لم يعرف اليأس إلى قلبه سبيلاً، شيلي الذي آمن في كل سطر كتبه بقدرة الروح الإنسانية على الوصـول إلـى الكمـال" (ص ٧٧).

"كان بيرون ثائرا، ولكن ثورته كانت في الأغلب منصبة على مفاسد النظام السياسي والاجتماعي والأخلاقـي، الـذي كان سائدا في إنجلترا في أوائل القرن التاسـع عـشر. أمـا شيلي؛ فقد كانت ثورته للحرية ثورة فلسفية، تجاوزت حدود الزمان والمكان، وجزئيات الحياة الاجتماعية. كـان بيـرون لا يستطيع أن يخفي احتقاره البالغ للجماهير، رغـم مبادئـه الحرة المتطرفة، أما شيلي فقد قال لي هنت عنه إنـه رغـم

مقته الشديد للاستقراطية؛ كان يستطيع أن يضع في راحتـه ستة عشر أرستقراطيا وينظر إليه جميعا في رثاء (ص ٤٨).

ولقد "تجلت الروح الديموقراطية في شيلي أكثر مما تجلت في أي شاعر آخر" (ص ٤٨): "شـيلي الجمهـوري عـدو الكنيسة الأول، وإن كان مسيحيا أكثر من البابا، شيلي قبـرة الصباح، شيلي أبو الأحرار، شيلي البشير بالعهد الجديد الذي فيه يتساوى الشريف والرقيق، وتسقط عن البشر أغلالهـم، ويتآخون في الروح القدس، روح الإنسان، شيلي هذا لم يكن كاثوليكيا ولا من العصور الوسطى؛ لأنه عـاش مـضطهدا ومات حرا كريما" (ص ٧٥ – ٧٦).

ولقد كان شـيلي "أسـمى الرومانـسيين جميعـا؛ لأنـه لم ينسحب إلى الماضي كما فعل الآخرون، ولم يرغ ولم يزبد وهو يائس من الإصلاح؛ بل نفذ بخياله في المـستقبل ففتـق حجبه، وبنى لنفسه وللناس عالما جديدا كله خيـر ورجـاء" (ص ٨١)، ومن هنا فإن "الفرق بين برسي شيلي، وأندريـه بريتون؛ هو الفرق بين الفرد الموجب المتمرد المجاهد، الذي يحس بوطأة المجتمع فيغضب ويحطم القيود، والفرد السالب المنكمش، الذي يحس وطأة المجتمع؛ فينطوي علـى نفـسه

ويهرب في ذكريات الطفولة أو ذكريات مـا قبـل الحيـاة، ويعتصم بسرداب اللاوعي، وهو آخر ما بقي للفرد من ملكية خاصة لا يشاركه فيها إنسان، الرومانسية هـي روح الفـرد النامي، والسريالية هي روح الفرد المضمحل" (ص ٨١).

والخلاصة أن شيلي كان "شاعر البرجوازية الأول كمـا كان روسو ثائرها الأول. وشيلي شاعر برجـوازي؛ لأنـه شاعر الحرية، شاعر الفردية، شاعر الديموقراطيـة؛ لـذلك نحكم على شيلي بأنه شاعر عظيم؛ لأنه عبر عن روح جيله وصور ما تلاطم فيه من تيارات الفكر وصـراع الطبقـات تصويرا فلسفيا مجردا" (ص ١١٦).

وهذا النص الأخير يعتبر بلورة للنصوص السابقة جميعا، تلك التي حرصنا على تسجيلها هنا ليس من أجـل معناهـا فقط؛ وإنما من أجل معنى معناها؛ أي تلك اللغة المتحمـسة الدالة بحماسها على تبني لويس عـوض لـشيلي. نمـوذج الشاعر الفرد الثائر الديموقراطي الحر، المشارك في تطوير مجتمعه، وليس الشاعر الهارب الحـالم الخـائف الـسالب، نموذج الرومانسي المصري وقت صدور الكتاب. ولا شـك

أن هذا هو أحد ملمحين أساسيين أُعجب بهما لويس عـوض في شيلي.

أما الملمح الثاني؛ فهو نظريته في الشعر والفـن بـصفة عامة، تلك التي تربطه بالمجتمع ماهية ووظيفة. كتب شـيلي في تصديره لمسرحية "بروميثيوس طليقًا" يقـول: "أرجـو أن يؤذن الشعر "عند كيتس حرفة كسائر الحرف لها ما لغيرهـا من صفات التخصص والاستقلال والاكتفاء الذاتي. وهو عند شيلي عامل وسيط ينقل إلى الأحياء معنى الحياة، ويـصور للمجتمع قوانين الاجتماع" (ص ٨٣).

إن الإنتاج بجميع أنواعه – عند شيلي – اجتمـاعي فـي غايته. و"النظرة الشاملة إلى تاريخ الفكر والمفكرين سـواء كانوا فلاسفة أو علماء أو ساسة للـشعوب؛ تهـدينا إلـى أن الإنتاج العقلي كانت غايته دائمـا خدمـة المجتمـع، مهمـا غمضت تلك الغاية في نفوس أصحابها"، ومن هنا يرى شيلي أن الشعر تابع لعلم الأخلاق وعلم السياسة، وهذا الرأي يمثل رأيه الثابت، وإن كان قد نقضه في مقاله المشهور "دفاع عن الشعر"؛ حيث عرف الشعر بأنه أسمى وجه من وجوه النشاط الإنساني.

لكن مقال شيلي "دفاع عن الشعر" لا يخلو من الفوضى والاضطراب، رغم ما به من جمال غريب؛ فهو صدى لآراء أفلاطون، وآراء سير فيليب سيدني، كما أن فيه أشياء من كوليردج ووردزورث. وهو ليس بحثًا متماسكًا في النقد الأدبي يستطيع قارئه أن يلتمس فيه نظرية في الشعر بعينها؛ وإنما هو في جوهره عرض عاطفي بالغ الحماسة لمقام الشعر في المجتمع وأثره فيه... إلا أن حلقة الوصل الحقيقية بين آراء شيلي في "الدفاع" وآرائه فيما عدا ذلك؛ إصرار شيلي في كل موضع من مقاله على ربط الشعر بالمجتمع... أما المتعة التي يوفرها الشعراء للناس فلم تشغل بال شيلي كثيرا، وبدهي أنه عدها شيئًا ثانويا بالنسبة إلى الوظيفة الكبرى التي اختص الشعر بها؛ ألا وهي قيادة الفكر، ص ٨٩ – ٩٠".

هذه الوظيفة الكبرى هي في خاتمة المطاف وظيفة أخلاقية؛ فقد "كتب شيلي في "الدفاع" يربط بين الشعر والأخلاق، فقال إن الأساس في الأخلاق هو الخيال؛ فبالخيال وحده نستطيع الخروج من حدود "الأنا" الضعيفة، ونحس بما يحس به الغير، ولما كان الشعر من أدعى الأشياء إلى تنمية

الخيال كان الشعر أداة أخلاقية كبرى" (ص ٩٢)، وفي هـذا "الدفاع" أيضا: "إن الشعر وليد الوحي وليس وليد المنطـق، والوحي من الخيال، والخيال محرك العاطفة، والعاطفة هـي سر الخير في الأخلاق؛ ولذلك كان الخيال عند شـيلي هـو "الأداة العظمى لتحقيق الخير الأخلاقـي". فـي "الـدفاع" إن "جوهر الأخلاق هو "الحب (ص٩٤ – ٩٥). لكن شيلي رغم شدة حرصه على توكيد الغاية الأخلاقية للشعر؛ كان شـديد الحرص كذلك على مهاجمة الشعر التعليمي، كما يتضح من مقدمته لمسرحية بروميثيوس طليقًا (ص ٩٢)؛ فـ "هو فـي "بروميثيوس طليقًا" قد وصل إلى أنضج أطـواره، وتعلـم أن يمقت الشعر التعليمي مقتًا لا مزيد عليه، ولكنه رغم ذلك ظل يعبر عن فلسفة الطبقة البورجوازية كما كان، وهو بعد حدث في جامعة أكسفورد... هناك تطور في فن شيلي لا في فهمه لوظيفة الشعر؛ فهو في جميع مراحل حياته قد سخر الـشعر للتعبير عن روح العصر، ولكن شلي ارتقى مع الأيـام مـن واعظ يقحم آراءه على العقول إقحاما، إلى فنـان يخاطـب القلوب فتنصاع لسحره القلوب" (ص ٩٦)، وهذا ما حدث في "بروميثيوس طليقًا" بالذات.

في هذه المسرحية صاغ شيلي بفنية عالية - كما يقول لويس عوض - شعار البورجوازية الكبير عن روح الحرية، والذي تمثل في المسرحية في مقولة بروميثيوس في الفصل الأول منها: "إن القوة المطلقة خطيئة" (ص ١٠٠)، ولا بد من مواجهتها؛ وهذا ما فعله بروميثيوس (الذي هو خالق الإنسان، والذي يعني في ترجمته الحرفية الفكر المتقدم) (ص ١٢٢) حين لعن جوبتر في سورة ألمه وثورته، فأخطأ كما تخطئ الإنسانية، ولم يأت بنتيجة؛ فتحول في النهاية إلى نمط آخر من المواجهة: "لقد جرب بروميثيوس الثورة السافرة العنيفة يوم أفقده القدر رشده فلعن جوبتر لعنة كبرى. فماذا أفاد بروميثيوس من لعنته؟ لا شيء. إن الاحتجاج العنيف عند شيلي لا يفيد بل يضر؛ فلقد أعطى بروميثيوس الحر جوبتر المستبد سببا جديدا للبطش به وبالبشر الذين هام بحبهم كل هذا الهيام. فلما أدرك بروميثيوس خطأه وندم على اللعنة ورضي بالعذاب ليفدي البشر بجراحه؛ انتصر الخير على الشر، وهوى غريمه من قمة الزمان ومن قمة المكان بغير رجعة" (ص ١١٢ – ١١٣)، ومن هنا فإن "بروميثيوس يشبه المسيح في إيمانه كأساس للحياة، والغفران كأساس للخير،

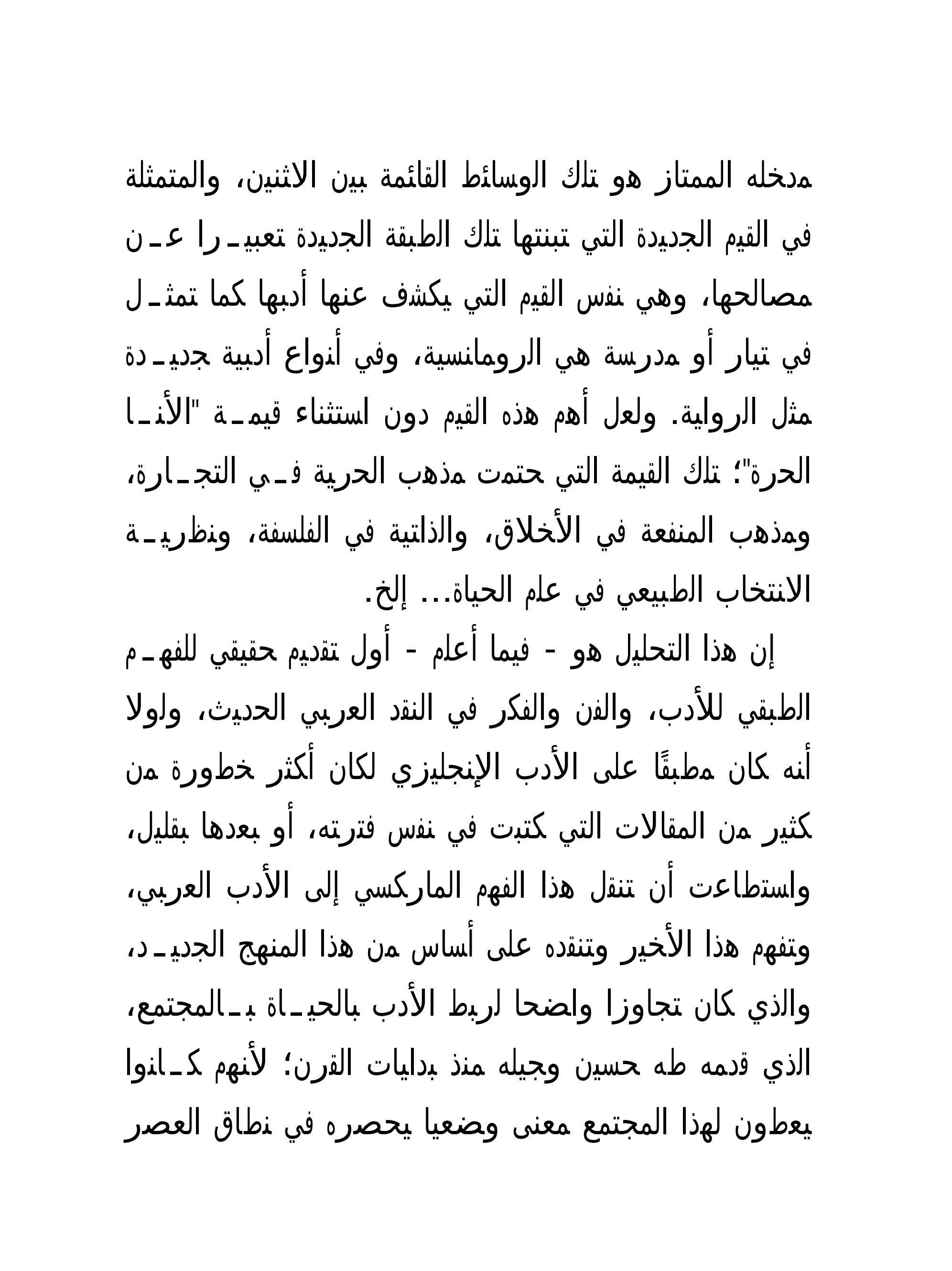
والفداء كسلاح لتحقيق الكمال الإنساني المنشود الـذي كـان يؤمن بمجيئه إلى الأرض إيمانًا قريبا من التعصب الأعمى، ولكنه لا يشبه المسيح وحده؛ وإنما يشبه المـسيح وروسـو وغاندي، وغيرهم.

وإذا كانت مسرحية شيلي "تدور حول محور واحـد هـو الثورة السياسية؛ فهي سياسية في أهـدافها فقـط، وليـست سياسية في وسائلها. هي ثورة أخلاقية في وسائلها؛ بل هـي أشبه العصيان المدني منها إلى الثورة. هي أشـبه بالتكتيـك الغاندي منها بالتكتيك الماركسي" (ص ١١٢).

هذه النهاية لمسرحية شيلي هي خير تمثيـل إذن لفهمـه الناضج لوظيفة الفن الاجتماعية فهما أخلاقيا يرفض الثـورة العنيفة، ويكرس الحل الإصلاحي أو العصيان المدني. وهنـا نجد أنفسنا أمام موقف ملتبس للويس عوض؛ إذ إن تحمـسه الشديد لشيلي وموقفه المحايد من حله الأخلاقي قـد يبـدوان متعارضين في بعض الأحيان، ولكننا لا نستطيع – في فهـم لويس عوض – أن نجد إدانة واضحة لهذا الحل الأخلاقـي أو التقليص للوظيفة الاجتماعية للفـن إلـى هـذا المنظـور

الأخلاقي وحده؛ مما يجعلنا نتساءل ما إذا كان فهـم شـيلي "الرومانسي الثوري" هو نفسه فهم لويس عوض للفن؟

منذ الجملة الأولى في مقدمته، لا يتوانى لـويس عـوض عن ربط الفكر والفن، ليس فقط بالحالـة الاجتماعيـة، بـل تحديدا بالوضع الاقتصادي[^8]. يقول: "لا سـبيل إلـى فهـم المدارس المختلفة في الفكر والفـن إلا إذا درسـنا الحالـة الاقتصادية في المجتمع الذي أنجب هذه المدارس" (ص ٥). وفي بقية المقدمة، وخاصة الجـزء الأول منهـا المعنـون بـ "الانقلاب الصناعي" نجد بحثًا دءوبا مـدعوما بالأرقـام والإحصاءات عن تطور الصناعة والتجارة والعمالة؛ لتحديد تطور الطبقة البورجوازية الإنجليزية، تلك الطبقة التي أنتجت أدبا جديدا "قد تشكل في مجموعه تبعا للحالة الاجتماعية فـي الطبقة التي كتبت ذلك الأدب، وكتب ذلك الأدب لها" (ص ٦) ولقد أنجز لويس عوض في هذا الجزء للنقد الأدبي العربـي الحديث إنجازا بالغ الأهمية؛ فقد استطاع بذكاء بـالغ ودقـة نادرة، وبساطة أخاذة وثقافة واسعة وحـب حقيقـي لـلأدب والفن؛ أن يكشف للقارئ كيف يمكن أن نطبق هذه المقولـة العامة عن العلاقة بين الطبقة الجديدة والأدب الجديد. وكـان



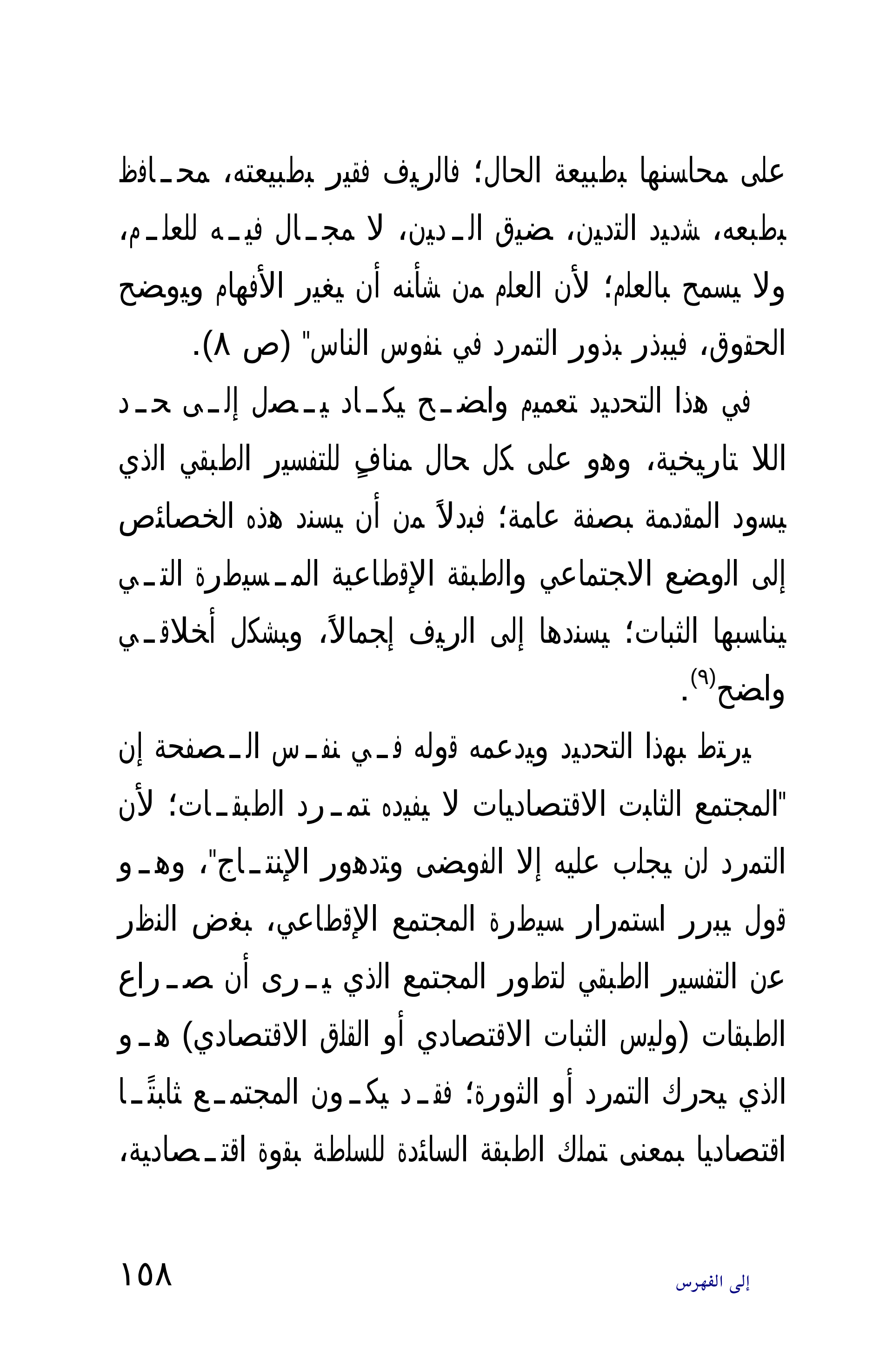
مدخله الممتاز هو تلك الوسائط القائمة بين الاثنين، والمتمثلة في القيم الجديدة التي تبنتها تلك الطبقة الجديدة تعبيـرا عـن مصالحها، وهي نفس القيم التي يكشف عنها أدبها كما تمثـل في تيار أو مدرسة هي الرومانسية، وفي أنواع أدبية جديـدة مثل الرواية. ولعل أهم هذه القيم دون استثناء قيمـة "الأنـا الحرة"؛ تلك القيمة التي حتمت مذهب الحرية فـي التجـارة، ومذهب المنفعة في الأخلاق، والذاتية في الفلسفة، ونظريـة الانتخاب الطبيعي في علم الحياة... إلخ.

إن هذا التحليل هو - فيما أعلم - أول تقديم حقيقي للفهـم الطبقي للأدب، والفن والفكر في النقد العربي الحديث، ولولا أنه كان مطبقًا على الأدب الإنجليزي لكان أكثر خطورة من كثير من المقالات التي كتبت في نفس فترته، أو بعدها بقليل، واستطاعت أن تنقل هذا الفهم الماركسي إلى الأدب العربي، وتفهم هذا الأخير وتنقده على أساس من هذا المنهج الجديـد، والذي كان تجاوزا واضحا لربط الأدب بالحيـاة بـالمجتمع، الذي قدمه طه حسين وجيله منذ بدايات القرن؛ لأنهم كـانوا يعطون لهذا المجتمع معنى وضعيا يحصره في نطاق العصر

والجنس والبيئة، دون الأساس المادي الاقتصادي المعلن في تفسير لويس عوض ومن تلوه.

لقد استطاع لويس عوض أن يقدم هذا الفهم إلى قراء العربية تقديما راقيا وبسيطًا في آن واحد؛ بسبب أسلوبه العربي الرقيق، وانفتاح ثقافته من ناحية، وبسبب أنه لم يقصره على الحديث النظري فحسب، وإنما طبقه على نماذج من الأفكار والفلسفات والنظريات العلمية، ثم على الحركة الرومانسية وعلى نصوص أدبية بعينها؛ مثل قصة "روبنسن كروزو"، و"بروميثيوس طليقًا".

غير أن تقديم لويس عوض لهذا الفهم الطبقي للأدب قد تزاوج في نفس الوقت مع عدد من المفاهيم التي قد تبدو نوعا من بقايا النظريات الماضية، أو هفوات في الكتابة، ولكن تحليلها العميق يكشف عن كونها تمثل تناقضا أصيلاً في فهم لويس عوض نفسه لعلاقة الأدب بالمجتمع. ولعل أظهر هذه التناقضات هذا التحديد للثقافة الريفية التي كانت سائدة في العصور الوسطى. يقول: "إن ثقافة العصور الوسطى لم تكن بوجه عام إلا ثقافة ريفية خالصة، بكل ما في هذه الثقافة من محاسن ومساوئ. كانت مساوءها تربو



على محاسنها بطبيعة الحال؛ فالريف فقير بطبيعته، محـافظ بطبعه، شديد التدين، ضيق الـدين، لا مجـال فيـه للعلـم، ولا يسمح بالعلم؛ لأن العلم من شأنه أن يغير الأفهام ويوضح الحقوق، فيبذر بذور التمرد في نفوس الناس" (ص ٨).

في هذا التحديد تعميم واضـح يكـاد يـصل إلـى حـد اللا تاريخية، وهو على كل حال منافٍ للتفسير الطبقي الذي يسود المقدمة بصفة عامة؛ فبدلاً من أن يسند هذه الخصائص إلى الوضع الاجتماعي والطبقة الإقطاعية المـسيطرة التـي يناسبها الثبات؛ يسندها إلى الريف إجمالاً، وبشكل أخلاقـي واضح(٩).

يرتبط بهذا التحديد ويدعمه قوله فـي نفـس الـصفحة إن "المجتمع الثابت الاقتصاديات لا يفيده تمـرد الطبقـات؛ لأن التمرد لن يجلب عليه إلا الفوضى وتدهور الإنتـاج"، وهـو قول يبرر استمرار سيطرة المجتمع الإقطاعي، بغض النظر عن التفسير الطبقي لتطور المجتمع الذي يـرى أن صـراع الطبقات (وليس الثبات الاقتصادي أو القلق الاقتصادي) هـو الذي يحرك التمرد أو الثورة؛ فقـد يكـون المجتمـع ثابتًـا اقتصاديا بمعنى تملك الطبقة السائدة للسلطة بقوة اقتـصادية،

ولكن الظلم الاجتماعي حاد فيقع التمرد أو الثورة. ومثل هذه الجملة تكاد تشير إلى نفس الحل الأخلاقي الذي أنهـى بـه شيلي مسرحية بروميثيوس طليقًا كما رأينا، كما أنهـا تكـاد تخرج لويس عوض من الفهـم الماركـسي إلـى الماديـة الميكانيكية في فهم العالم. فالاقتصاد هنا هو المال (كما هـو الحال في الفهم الرأسمالي الوضعي)، وليس مجمـل البنيـة التحتية، بما فيها من قوى إنتـاج وأدوات إنتـاج وعلاقـات إنتاج.

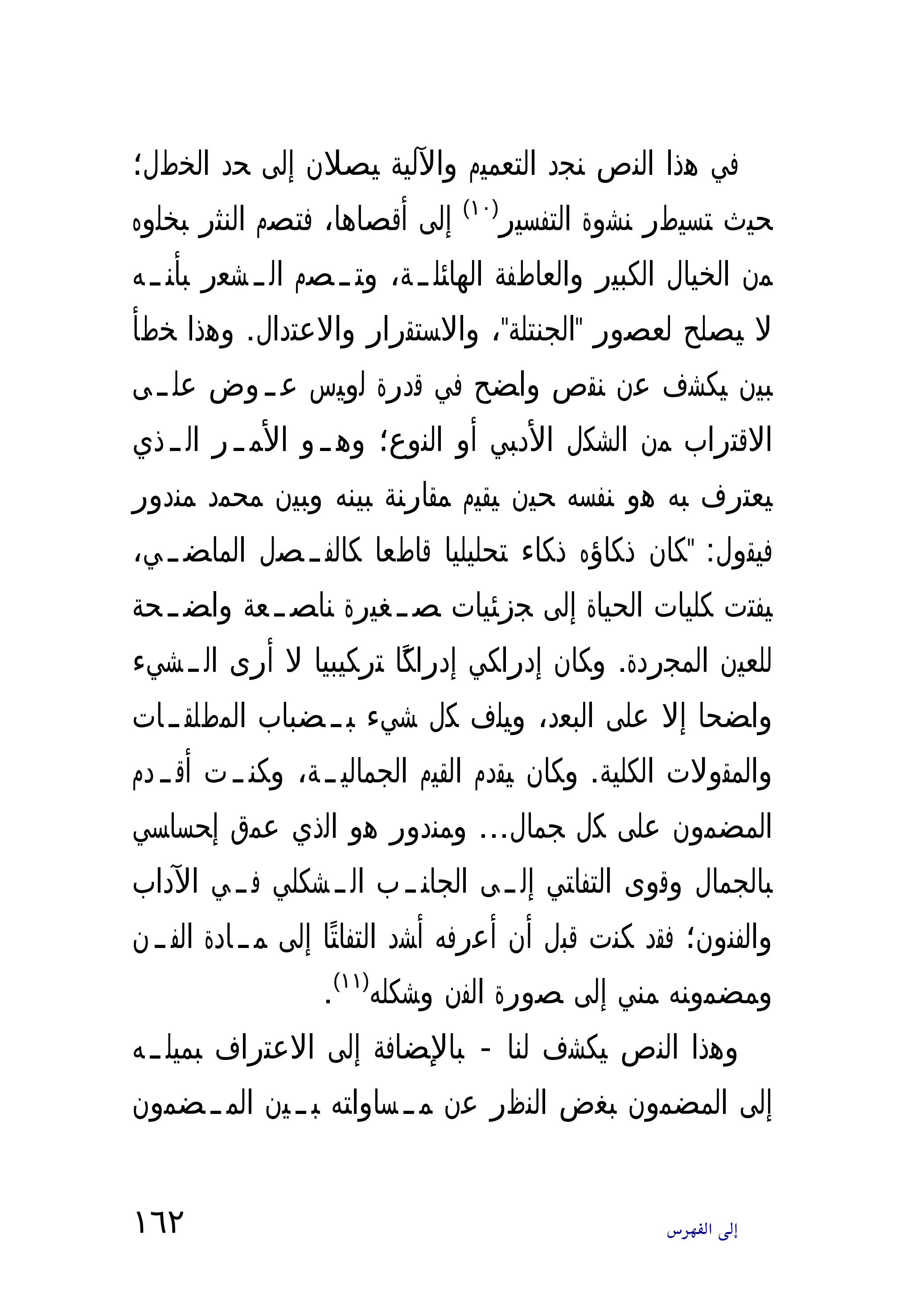
وفي مقابل هذه الآلية الاقتصادية نجـد لـويس عـوض يستخدم مصطلح العصر، أو "روح العصر" أكثر من مـرة. يقول (ص ٦) مثلاً: "وقبل الكلام عن خـصائص الـشعراء الرومانسيين لا بد من الكلام عن طبيعة العصر الذي أنجبهم؛ فتظهر بذلك الصلة بين الشاعر وعصره واضـحة للعيـان". ويقول (ص ٢٦): "ظهر النثر الفني فـي إنجلتـرا بمجـيء العصر الأوغسطي؛ فنضج قرب منتهاه بعد أن لم يكن فيهـا قبل ذلك نثر فني. ولم يأت ذلك مصادفة؛ وإنما جاء متمـشيا مع روح العصر". ويقول (ص ٩٦) فـي نـص سـبق أن

استشهدنا به عن تطور فن شيلي: "فهو في جميع مراحل حياته قد سخر الشعر للتعبير عن روح العصر".

ولا شك أن تواتر المصطلح ينفي أن يكون مجرد سهو أو خطأ، كما أن اتساقه مع عدد آخر من المفاهيم الوضعية يجعل وروده أمرا طبيعيا. فرغم التعارض الواضح بين تحكيم العنصر الاقتصادي في الإنتاج الفكري والفني، وتحكيم روح العصر؛ فإن كلا الاستخدامين مردود إلى الفلسفة الوضعية، التي تفسر الفن والفكر تفسيرا مثاليا، سواء كانت مثاليته حسية (المال)، أو أخلاقية (العصر أو روح العصر). وهنا نجد أن تحديد وظيفة الفن في النص الأخير بالتعبير عن روح العصر؛ لا يختلف كثيرا عن الفهم الأخلاقي لهذه الوظيفة كما قدمه شيلي؛ بحيث نعود إلى الالتقاء بين لويس عوض وشيلي بعد التناقض الظاهر الذي بدا لنا في الفقرات السابقة، ونكتشف أن الحس الأخلاقي كامن في فهم لويس عوض للفن ووظيفته، رغم التحليل الطبقي الذكي والمثقف.

ولعل هذا الحس الأخلاقي يتضح على أعلى مستوياته في السمة الغالبة على المقدمة بصفة عامة؛ أقصد سمة التحليل القيمي أو المضموني. فكما رصدنا يعتمد لويس عوض في

تحليله للعلاقة بين الفن والطبقة أو الوضع الاجتماعي علـى سلم القيم التي أفرزتها الطبقة البورجوازية في مختلف ميادين الحياة، بما فيها الأدب. وحتى في تحليله للنصوص الأدبيـة؛ نجده أيضا يركز على هذه القيم، أو مـا يمكـن أن نـسميه بالمضمون، فيما عدا إشارة وحيدة للتشكيل أو التجنيس تأتي في سياق محاولته لتفسير سيادة نوع أدبي مثـل النثـر فـي إنجلترا في العصر الأوغسطي، يقول فيها: "ظهر النثر الفني في إنجلترا بمجيء العصر الأوغسطي؛ فنضج قرب منتهـاه بعد أن لم يكن فيها قبل ذلك نثر فني. ولم يأت ذلك مصادفة؛ وإنما جاء متمـشيا مـع روح العـصر؛ الخيـال النـشط، والعواطف القوية، وحرية الخلق هي أركان الـشعر، وهـي جميعا عناصر لا تتأتى في عصور الاسـتقرار، ولا تليـق بمجتمع رائده الاعتدال، ومثله الأعلى جنتلمان تشـسترفيلد. فإن ظهرت في الناس وجب قمعها حالاً؛ لأنها تهدد النظـام القائم، وإن ظهرت في الشعراء وجب نقدها في قسوة؛ لأنهـا لا تتفق مع الجنتلة التي تسود الأرستقراطية. لهذا ظهر النثر كأداة للتعبير، وحل محل الشعر في كثير من الأحـوال؛ لأن النثر لا يتسع لخيال كبير ولعاطفة هائلة" (ص ٢٦).



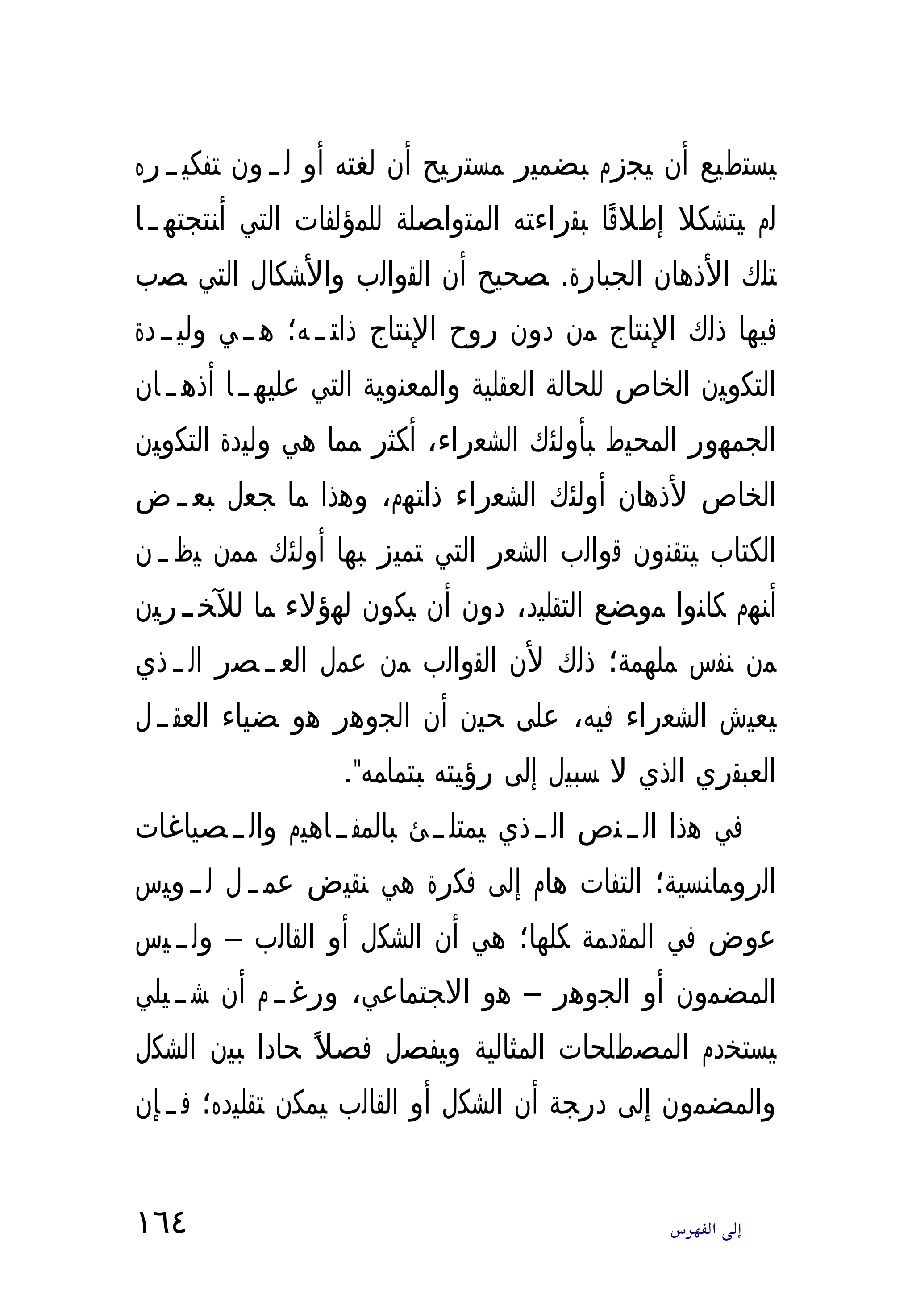
في هذا النص نجد التعميم والآلية يصلان إلى حد الخطل؛ حيث تسيطر نشوة التفسير[١٠] إلى أقصاها، فتصم النثر بخلوه من الخيال الكبير والعاطفة الهائلـة، وتـصم الـشعر بأنـه لا يصلح لعصور "الجنتلة"، والاستقرار والاعتدال. وهذا خطأ بين يكشف عن نقص واضح في قدرة لويس عـوض علـى الاقتراب من الشكل الأدبي أو النوع؛ وهـو الأمـر الـذي يعترف به هو نفسه حين يقيم مقارنة بينه وبين محمد مندور فيقول: "كان ذكاؤه ذكاء تحليليا قاطعا كالفـصل الماضـي، يفتت كليات الحياة إلى جزئيات صـغيرة ناصـعة واضـحة للعين المجردة. وكان إدراكي إدراكًا تركيبيا لا أرى الـشيء واضحا إلا على البعد، ويلف كل شيء بـضباب المطلقـات والمقولات الكلية. وكان يقدم القيم الجماليـة، وكنـت أقـدم المضمون على كل جمال... ومندور هو الذي عمق إحساسي بالجمال وقوى التفاتي إلـى الجانـب الـشكلي فـي الآداب والفنون؛ فقد كنت قبل أن أعرفه أشد التفاتًا إلى مـادة الفـن ومضمونه مني إلى صورة الفن وشكله[١١].

وهذا النص يكشف لنا - بالإضافة إلى الاعتراف بميلـه إلى المضمون بغض النظر عن مـساواته بـين المـضمون

إلى الفهرس

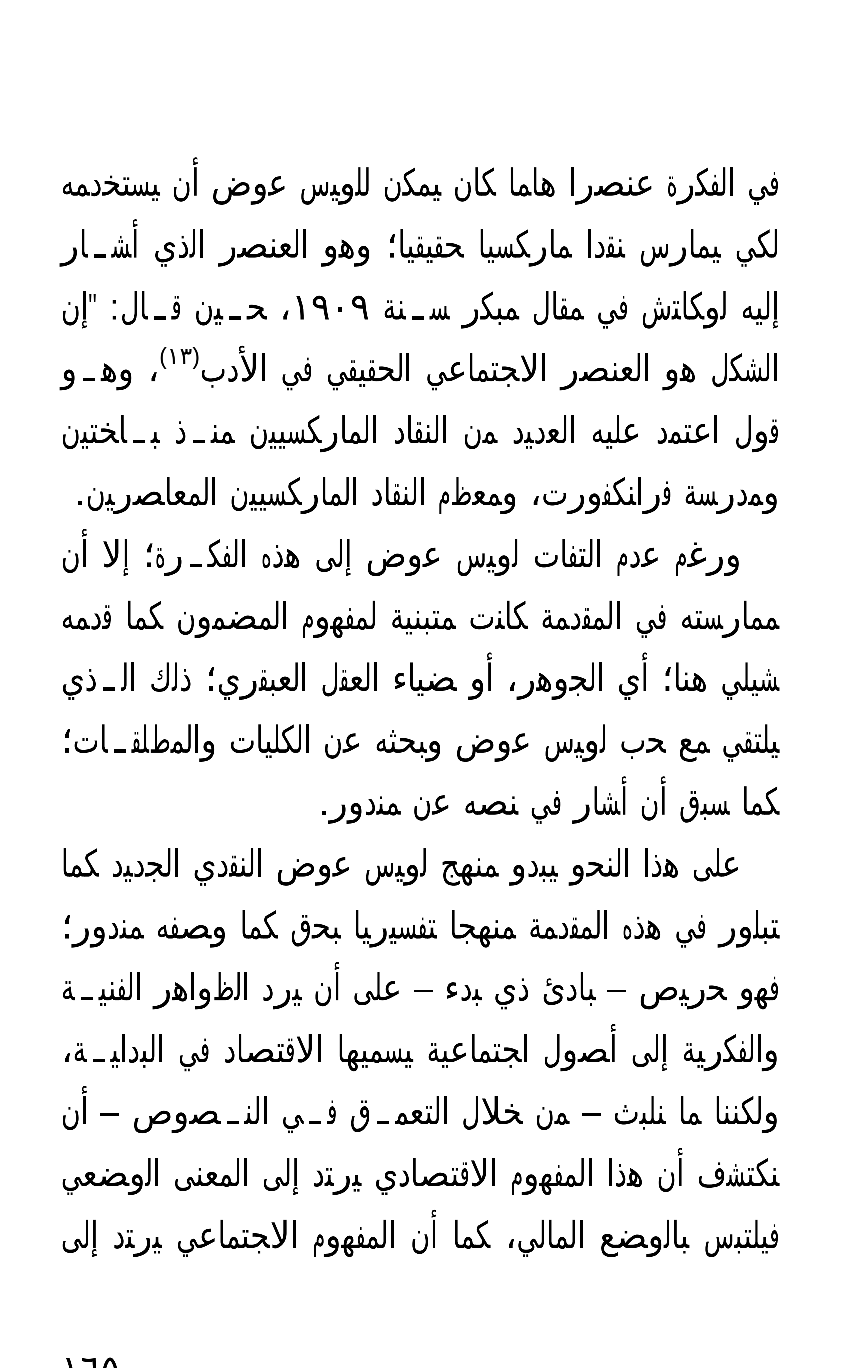
والمادة وبين الصورة والشكل - عنصرا هاما فـي تفـضيل لويس عوض لشيلي لم نرصده من قبل، وإن كان واضحا في نصوصه؛ هو تعالي شيلي على جزئيات الحياة إلى الفلـسفة والمطلقات التي يفضلها لـويس عـوض (ص ٤٨، ١١٦)، ولو أننا حاولنا أن نقيم موازيات مفهومية مـن خـلال هـذا النص؛ للاحظنا أن المطلقات والمقولات الكلية (أي الفلـسفة) تكاد تساوي المضمون، في حين أن الشكل أو القيم الجماليـة تساوي الجزئيات الناصعة الواضحة للعين المجـردة. وهنـا نكتشف أن المضمون لديه ليس إلا القيم الفكريـة المجـردة، أو الفلسفة أو رؤية العالم، وهذا هو ذات المعنى الذي كـان سائدا بالفعل لدى معظم الماركسيين من نقاد الأدب في العالم في تلك المرحلة؛ لوكاتش وكودويل وغيرهم[١٢]، الذين كانوا يعطون الأولوية المطلقة للمضمون على الشكل، مع فارق أن لويس عوض لا يعطي أدنى اهتمام أو إشارة هنا للشكل.

ومن الطريف هنا أن نلاحظ أن لويس عوض لا يلتفـت إلى نص لشيلي في تصديره لمسرحية "بروميثيوس طليقًـا". يقول شيلي: (ص ١٣٠ من الترجمة): "إنه من غير الممكـن أن شاعرا يعيش في زمن واحد مع فطاحل شـعراء جيلنـا



يستطيع أن يجزم بضمير مستريح أن لغته أو لـون تفكيـره لم يتشكلا إطلاقًا بقراءته المتواصلة للمؤلفات التي أنتجتهـا تلك الأذهان الجبارة. صحيح أن القوالب والأشكال التي صب فيها ذلك الإنتاج من دون روح الإنتاج ذاتـه؛ هـي وليـدة التكوين الخاص للحالة العقلية والمعنوية التي عليهـا أذهـان الجمهور المحيط بأولئك الشعراء، أكثر مما هي وليدة التكوين الخاص لأذهان أولئك الشعراء ذاتهم، وهذا ما جعل بعـض الكتاب يتقنون قوالب الشعر التي تميز بها أولئك ممن يظـن أنهم كانوا موضع التقليد، دون أن يكون لهؤلاء ما للآخـرين من نفس ملهمة؛ ذلك لأن القوالب من عمل العـصر الـذي يعيش الشعراء فيه، على حين أن الجوهر هو ضياء العقـل العبقري الذي لا سبيل إلى رؤيته بتمامه".

في هذا الـنص الـذي يمتلـئ بالمفـاهيم والـصياغات الرومانسية؛ التفات هام إلى فكرة هي نقيض عمـل لـويس عوض في المقدمة كلها؛ هي أن الشكل أو القالب – ولـيس المضمون أو الجوهر – هو الاجتماعي، ورغـم أن شـيلي يستخدم المصطلحات المثالية ويفصل فصلاً حادا بين الشكل والمضمون إلى درجة أن الشكل أو القالب يمكن تقليده؛ فـإن



في الفكرة عنصرا هاما كان يمكن للويس عوض أن يستخدمه لكي يمارس نقدا ماركسيا حقيقيا؛ وهو العنصر الذي أشـار إليه لوكاتش في مقال مبكر سـنة ١٩٠٩، حـين قـال: "إن الشكل هو العنصر الاجتماعي الحقيقي في الأدب[١٣]، وهـو قول اعتمد عليه العديد من النقاد الماركسيين منـذ بـاختين ومدرسة فرانكفورت، ومعظم النقاد الماركسيين المعاصرين.

ورغم عدم التفات لويس عوض إلى هذه الفكـرة؛ إلا أن ممارسته في المقدمة كانت متبنية لمفهوم المضمون كما قدمه شيلي هنا؛ أي الجوهر، أو ضياء العقل العبقري؛ ذلك الـذي يلتقي مع حب لويس عوض وبحثه عن الكليات والمطلقـات؛ كما سبق أن أشار في نصه عن مندور.

على هذا النحو يبدو منهج لويس عوض النقدي الجديد كما تبلور في هذه المقدمة منهجا تفسيريا بحق كما وصفه مندور؛ فهو حريص – بادئ ذي بدء – على أن يرد الظواهر الفنيـة والفكرية إلى أصول اجتماعية يسميها الاقتصاد في البدايـة، ولكننا ما نلبث – من خلال التعمـق فـي النـصوص – أن نكتشف أن هذا المفهوم الاقتصادي يرتد إلى المعنى الوضعي فيلتبس بالوضع المالي، كما أن المفهوم الاجتماعي يرتد إلى

مفهوم روح العصر كما قدمته المدرسة الوضعية علـى يـد هيبوليت تين[١٤]، وهو مفهوم يحمل عند لويس عوض الطابع الأخلاقي بصفة أساسية، ويؤدي إلى أن يكون مركز الاهتمام في العمل الفني – بطبيعة الحال – هو المضمون أو الأفكار؛ لأن هذه الأفكار هي الأقرب إلى الفهم في ضـوء التسلـسل التفسيري لدى لويس عوض: الاقتصاد (المـال)، المجتمـع (روح العصر)، الظواهر الفكريـة والفنيـة (المـضمون أو الأفكار أو القيم). أما الشكل فهو أبعد ما يكـون عـن هـذا التفسير؛ ليس فقط بحكم طبيعة لويس عوض نفسه كما سبق القول؛ وإنما بحكم طبيعة المـنهج الـذي بـدا قريبـا مـن الماركسية من حيث الشكل الظاهر، ولكنـه وضـعي فـي الصلب.

من هنا فربما كان لويس عوض أمينًا مع نفـسه حينمـا سمى – فيما بعد – فهمه للأدب من أجل الحياة "وليس مـن أجل المجتمع، أو الواقع كما تبلور الشعار لدى لاحقيه. فنحن حين نتأمل مفهومه للحياة، سوف نجد أنها أقرب إلى الحيـاة الإنسانية[١٥] بالمعنى العام والواسع، "أما الحياة فهي الكينونة كلها بما فيها من جسد وروح، ومن مادة وفكر، ومن أعضاء

ووظائف... من الأفضل أن نتحدث عن الأدب والفن والعلـم والثقافة للحياة لا للمجتمع؛ لأن المجتمع يفهم عادة على أنـه مجتمع بعينه محدود بحدود الزمان والمكان. أما الحياة فهـي بغير حدود، وهي تيار مستمر يدخل فيه الماضي والحاضـر والمستقبل، وهي تشمل هذا المجتمع وذلك المجتمـع، وكـل مجتمع؛ أي تشمل المجتمـع القـومي خاصـة، والمجتمـع الإنساني بوجه عام"[١٦].

وفي هذا النص – الذي كتب في الـستينيات – اسـتكمال أوضح لوظيفة الفن والأدب، يـتلاءم مـع تلـك الوظيفـة الإصلاحية أو الأخلاقية التي رآها لويس عوض عند شيلي؛ وهو استكمال يكشف الجذور العميقة لاختيار شيلي للترجمـة في تلك الفترة من حياة مصر؛ فقبل كل شيء يوضح لـويس عوض طوال كتاباته عن نفسه أنه هو وأسـرته يبغـضون العنف، وإن كانوا يميلون إلى الرفض والتمرد، وليس إلـى السكون والدعة. وفي مفهوم التمرد شكل ثوري ومـضمون إصلاحي كما هو واضح. وللإصلاح السلمي علاقة كما سبق أن قال هو بغاندي كما بالمسيح. ورغم أن لويس عوض كان بعيدا عن التدين بالمعنى العميق؛ فإن آثارا من مسيحيته يبدو

أنها تسللت إلى فكره وثقافته، بغض النظر عن إيمانه أو حتى عن معرفته بهذه الآثار أو عدم معرفتـه. ففـي مـسرحيته "الراهب" نوع من الحل القريب من الخلاص الديني[١٧]، كما أننا يمكن أن نجد في نهاية حياته بعض مظـاهر التعـصب القبطي، وإن كان عرقيا وليس دينيا[١٨].

ولعل شعار الأدب من أجـل الحيـاة، وهـذا المفهـوم "الإنساني" أو الهيوماني للحياة؛ ليس بعيدا في أذهاننـا عـن الوظيفة التنويرية، أو الوظيفة الرومانسية الإصـلاحية كمـا سبق أن لاحظنا. صحيح أن الأدب هنا ليس تعبيرا عن ذات مغلقة مريضة – كما يصف لويس عوض السيريالية – وإنما هو تعبير عن مساهمة "الفنان الموجب" في الحياة، كما كـان الحال عند شيلي في النصوص التي رصدناها من قبل. وهذا الفنان الموجب – ولكن الرومانسي – يبدو النموذج الذي كان لويس عوض يرشحه للمرحلة التي قـدم فيهـا بروميثيـوس طليقًا، وذلك بديلاً للفنان السلبي المنكمش على ذاتـه، الـذي يئس من وظيفة إصلاح العالم. غير أن هذا الفنان التبس كما هو واضح بعدد مـن الـصياغات ذات الـصبغة الماديـة أو الماركسية، جعلت البعض يضعون لـويس عـوض فـي

مصاف الاشتراكية (في السياسة)، أو الاجتماعية فـي النقـد الأدبي.

وليس من شك – بالطبع – فيما سبق للويس عـوض أن عبر عنه من رفض لليبرالية كطريق لإصلاح أحوال الـبلاد (١٩٤٠)، ولكن هذا الرفض يمكن أن يفسر باعتباره رفـضا لنمط الليبرالية الذي كان يمارس في مصر في ذلك الوقـت، أو أنه كان رفضا مؤقتًا، سرعان ما تراجع عنه، أو أنه كان رفضا ملتبسا ناتجا عن قناعـات جزئيـة بـبعض مفـاهيم الاشتراكية الديموقراطية كما قال هو بعد ذلك. ونحـن فـي الحقيقة أميل إلى هذا التفسير الأخير، وهنا تقع أخطر مزالق منهج لويس عوض؛ ألا وهو هذه الدرجة الحادة من التوفيق التي تصل إلى حد التلفيق.

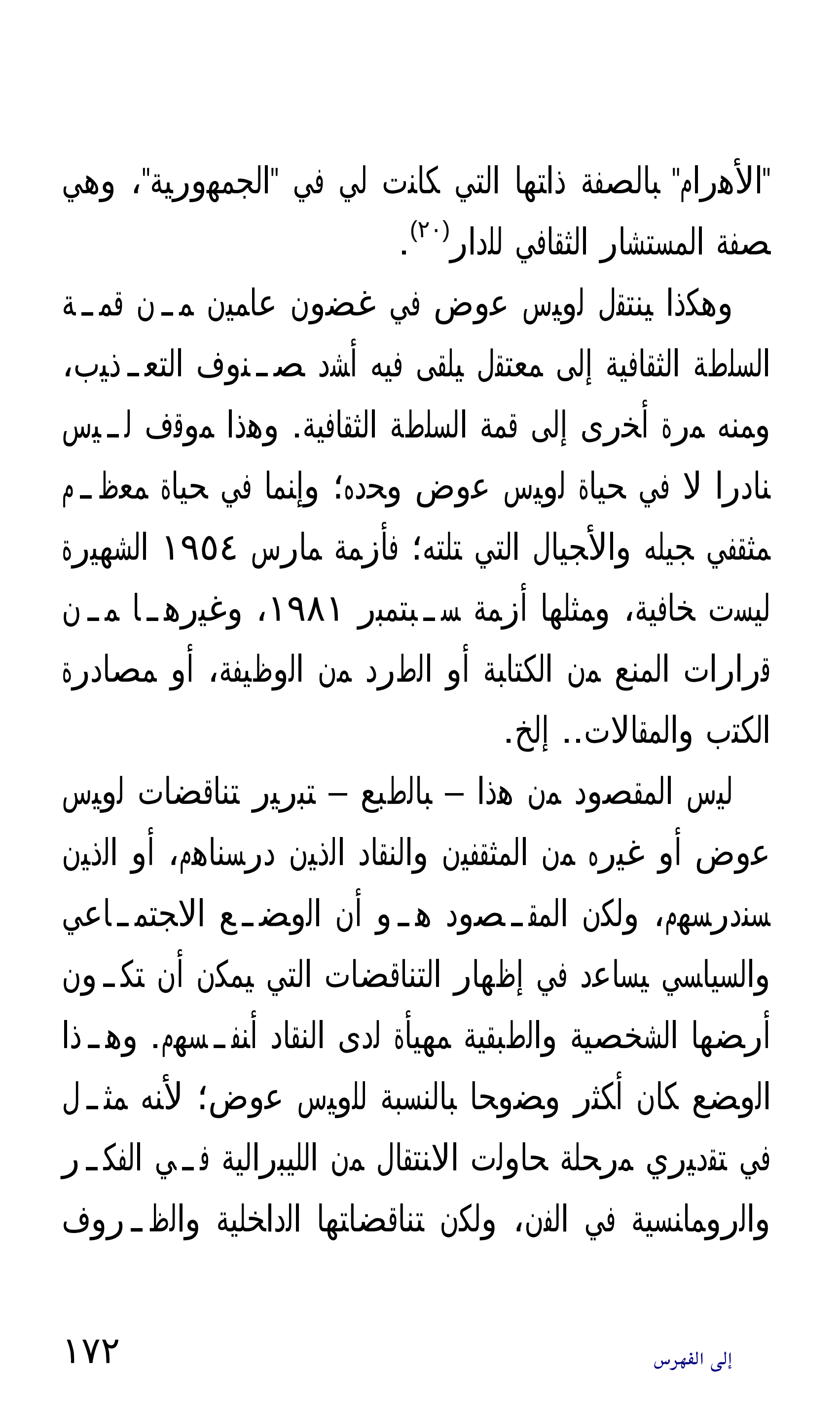
يعبر لويس عوض عن بلبلته المبكـرة فـي الثلاثينيـات فيقول: "أما أنا فكنت أعاني من البلبلة بطريقة أخـرى هـي التناقض – داخليا – بين العقاد وسلامة موسى وطه حـسين. فقد تواجد الثلاثة معا، وقد أحطتهم بدرجة عالية من التقدير. هكذا وجدتني حينًا رومانسيا يترجم شيلي، وحينًـا عقلانيـا ديكارتيا، وحينًا ثالثًا يساريا أوروبيا من القـرن الماضـي.

إلى الفهرس

ولكنني في هذه الفترة لم أكن مطالبا بأي صيغة توفيقية بـين الينابيع الثلاثة؛ إذ كنت لا أزال في مرحلة التلقي"[١٩]، ولكن يبدو أن هذه الصيغة التوفيقية حينما حدثت - إذا كانـت قـد حدثت فعلاً - لم تلغ التناقض بين التيارات الثلاثة، أو ربمـا غيرها أيضا؛ فصارت تلفيقية.

هل هذه الصيغة هي مسئولية لويس عوض وحده؟ فيمـا يبدو لي أن التكوين الشخصي للويس عوض، كما عرضه هو نفسه، سواء على المستوى الأسري أو المستوى الثقافي؛ كان أرضية صالحة لنمو مثل هذه الصيغة. ولكن تقديري أيـضا أن الفترة التي تكون فيها لويس عوض وعاش حتى أصـبح واحدا من ممارسي السلطة الثقافية؛ كانت مسئولة أيضا بنفس الدرجة، وربما بدرجة أكبر، فإذا كان التوفيق أو التلفيق هـو الصيغة الأساسية في حياتنا الحديثة (في العالم الثالث) المليئة بالتناقضات، كما سبق أن رصدنا في الدراسات السابقة؛ فإن عقد الثلاثينيات وما تلاه كان أكثر إلزاما بقبول هذه الصيغة؛ حيث إن القمع السياسي والفكري يلزم بتوازي الخـصوصية حتى أعماقها. وقد حدث هذا القمع في فترة تكـون لـويس عوض، ثم في فترة نضجه وممارسته للقيادة الثقافيـة فـي

الخمسينيات والستينيات. ولعل التناقض الطريف الذي عاشه لويس عوض فيما بين عامي ١٩٥٩ و١٩٦١؛ يوضح هـذا الوضع. يقول لويس عوض: "في عام ١٩٥٨ دعتني جامعة دمشق بعد الوحدة المصرية/ السورية لأعمل أستاذًا لـلأدب الإنجليزي، وقد أمضيت وقتًا جميلاً ومفيـدا مـع الأسـاتذة والطلاب السوريين. وما زلت أحتفظ بذكرى طيبة لهذه الفترة القصيرة التي أمضيتها في الشام، وقد كانـت قـصيرة لأن الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة تفضل فأرسل يـدعوني إلى القاهرة سريعا. طلب مني أن أعمل مديرا عاما للثقافـة. عدت إلى القاهرة، وتسلمت عملي بالفعل، وبدأت أعد الخطط والمشاريع. وفي ٢٨ مارس (آذار) ١٩٥٨ طرقت الـشرطة السرية بابي... ثم أخذوني في سيارة إلى سـجن القلعـة... وبعد فترة رحلنا إلى سجن أبي زعبل الشهير؛ وهو الـسجن الذي يقضي فيه عتاة المجرمين فترة "الأشغال الشاقة"؛ حيث يقطعون الحجر من الجبل... وأفرجوا عنا فعلاً... عدت إلى "الجمهورية"، ولكني لم أبق فيها طويلاً. بقيت عاما وشـهرا واحدا؛ ففي أول فبراير (شباط) ١٩٦٢ بـدأت عملـي فـي



"الأهرام" بالصفة ذاتها التي كانت لي في "الجمهورية"، وهي صفة المستشار الثقافي للدار[٢٠].

وهكذا ينتقل لويس عوض في غضون عامين مـن قمـة السلطة الثقافية إلى معتقل يلقى فيه أشد صـنوف التعـذيب، ومنه مرة أخرى إلى قمة السلطة الثقافية. وهذا موقف لـيس نادرا لا في حياة لويس عوض وحده؛ وإنما في حياة معظـم مثقفي جيله والأجيال التي تلته؛ فأزمة مارس ١٩٥٤ الشهيرة ليست خافية، ومثلها أزمة سـبتمبر ١٩٨١، وغيرهـا مـن قرارات المنع من الكتابة أو الطرد من الوظيفة، أو مصادرة الكتب والمقالات.. إلخ.

ليس المقصود من هذا – بالطبع – تبرير تناقضات لويس عوض أو غيره من المثقفين والنقاد الذين درسناهم، أو الذين سندرسهم، ولكن المقـصود هـو أن الوضـع الاجتمـاعي والسياسي يساعد في إظهار التناقضات التي يمكن أن تكـون أرضها الشخصية والطبقية مهيأة لدى النقاد أنفـسهم. وهـذا الوضع كان أكثر وضوحا بالنسبة للويس عوض؛ لأنه مثـل في تقديري مرحلة حاولت الانتقال من الليبرالية فـي الفكـر والرومانسية في الفن، ولكن تناقضاتها الداخلية والظـروف

العامة التي حكمتها قمعـت هـذه المحاولـة، وزادت مـن تناقضاتها، ومنعتها من أن تسلم الراية لمن تلوها عالية. وهذا ربما أطال عمر هذه المرحلة، وربما أجل إمكانية إنجازهـا حتى الآن، كما سترى فيما يلي من دراسات.



هوامش

(١) راجع: محمد عودة: لويس عوض عقل موسوعي ذو هـدف محدد. في كتاب لويس عوض مفكرا.. وناقـدا.. ومبـدعا، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة ١٩٩٠، ص ٥٧ – ٥٨.

(٢) راجع: غالي شكري: لويس عوض يشهد، حوار مع لـويس عوض، مجلة أدب ونقد، القاهرة، عدد مايو ١٩٩٠، ص ٦٨.

(٣) راجع لويس عوض: أوراق العمر: سنوات التكوين، مكتبـة مدبولي، القاهرة ١٩٨٩، الفصل الأول. "وما قبل الذكريات".

(٤) لويس عوض: الثورة والأدب، دار الكاتب العربي للطباعـة والنشر، القاهرة ١٩٦٣، ص ٨.

(٥) لويس عوض: بلوتولاند وقصائد أخرى، ط ١، مطبعة الكرنك بالفجالة، مصر ١٩٤٧، ص ٢٤.

(٦) يشير في الحوار مع غالي شكري (مرجع سابق) إلـى أنـه لم يكن يقبل معاهدة ١٩٣٦ تماما، كما يشير إلى استقالته من حزب الوفد الجديد (في الثمانينيات) بسبب تحالفه مع الإخوان المسلمين.

(٧) صدر الكتاب في طبعته الأولى عن مكتبة النهضة المـصرية سنة ١٩٤٦، ثم صدرت الطبعة الثانية عن الهيئة المـصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٦، وهي الطبعة التي اعتمدنا عليهـا هنا، وإليها تشير أرقام الصفحات في المتن.

(٨) يبدو هذا المبدأ أساسيا في معظم كتابات لويس عوض الأخرى؛ حيث نجده يحكمه في فهمه للبشر وللشخصية الإنسانية، وليس فقط في الفن، راجع تفسيره لموقف نجيب محفوظ من ثورة ١٩ (في الثلاثية) بكونه ابنًا لبائع نحاس في الجمالية، في "أوراق العمر"، ص ١١٩.

(٩) يشير محمد مندور إلى ورود نفس التفسير في دراسة لويس عوض عن المسرح المصري القديم، وينتقده في كتابه "النقد والنقاد المعاصرون"، مطبعة نهضة مصر بالفجالة، د. ت، ص ٢٠٥.

(١٠) يصف مندور منهج لويس عوض (في المرجع السابق) بالمنهج التفسيري.

(١١) لويس عوض: الثورة والأدب، مرجع سابق، ص ٨.

(١٢) راجع حول هذه القضية: نقد الماركسية التقليدية وعلاقتها بالمفاهيم الهيجلية:

Tony Bennet: Marxism Formalism. Meuthen, London and New York 1979.

(١٣) نقلاً عن: تيري إيجلتون: الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة جابر عصفور، مجلة فصول، ع ٣٤٥، ١٩٨٥، ص ٢٦.

(١٤) يقول لويس عوض في حواره المشار إليه سابقًا مع غالي شكري، ص ٧٣: "أظن أنني مدين مرتين بفكرة ارتباط الأدب بالبيئة، ولكن دراستي للتاريخ والفكر الماركسي هي التي نبهتني إلى الدورات الحضارية.

(١٥) راجع هذه الفكرة في دراسة عبد المـنعم تليمـة: تـصور التاريخ الأدبي في كتابات لويس عوض، مجلة أدب ونقـد، القاهرة، مرجع سابق، ص ١٤.

(١٦) لويس عوض: الاشتراكية والأدب، دار الهلال ١٩٦٨، نقلاً عن عبد المنعم تليمة، المرجع السابق ص ١٣ – ١٤.

(١٧) سامح مهران: مسرحية الراهب ومشاكل العمل الأول، مجلة أدب ونقد، مرجع سابق، ص ٥٣.

(١٨) راجع حول هذا الموقف: فريد النقاش، هذا المنور المصري، مجلة أدب ونقد، مرجع سابق، ص ٦.

(١٩) لويس عوض يشهد، مرجع سابق، ص ٥٧.

(٢٠) نفسه، ص ٧٥ – ٧٧.

* * *

الفصل الرابع

في الثقافة المصرية

إلى الفهرس

في الثقافة المصرية

كتاب محمود العالم وعبد العظـيم أنـيس "فـي الثقافـة المصرية"[1]؛ هو حصيلة معركة هامة مـن معـارك النقـد العربي الحديث، وهي معركة بدأت في الأربعينيات، ولم تنته إلا مع نهاية السبعينيات، وظلت آثارها قائمة حتى الآن فـي المعارك الجديدة (المعاصرة)، وإن اتخذت أشكالاً أخرى؛ تلك هي معركة الالتزام الاجتماعي للأدب، أو ما سمي الواقعية.

لقد بدأت هذه المعركة بين الجيل الجديد من النقاد والأدباء والجيل القديم (طه حسين والعقاد) في كتابات لويس عـوض ومحمد مندور، ومحمد مفيد الشوباشي، وأحمد عباس صالح، وغيرهم من النقاد خلال النصف الثاني من الأربعينيات. غير أن حدة المعركة لم تتجل إلا في مجموعـة المقـالات التـي جمعت بين دفتي هذا الكتاب الصغير، والتي كان لها أكبـر الأثر في النقد العربي المعاصر له حتى الآن.

ولا شك أن أثر الكتاب قد تحقق نتيجـة لعوامـل كثيـرة لا يمكننا أن نغفل منها النجاح في إدرة المعركة، ومنها هوية الكاتبين ونجاحهما في الصدام مع أكبر رءوس الأدب والنقد

في ذلك الوقت، ومنها قبل كل شيء الطرح الجديد لقـضايا الأدب.

يروي المؤلفان في مقدمة الطبعة الثالثة[٢] كيف أن فكـرة جمع المقالات التي نشرت في "الثقافـة الوطنيـة" و"الآداب" و"المصري"؛ قد جاءت من بيروت، وأن محمد دكروب هـو الذي قام بجمع المقالات وترتيبها للنشر، ثم قام حسين مـروة بكتابة المقدمة. ولا شك أن هذه مهـارة فـي إدارة وبلـورة المعركة لتحقيق التمايز وإبراز الجديد، وقد حققـت بالفعـل إنجازا؛ إذ تحولت المقالات المتفرقة إلى كتاب متحد يحمـل وجهة نظر متكاملة جديدة.

في مقدمة حسين مروة يحدد هوية الكتاب وجديده فيصف معركته ومعركة مؤلفيه بأنها: "هذه المعركة الأزلية الأبديـة بين كل جديد وكل قديم. بين ثقافة تنعكس فيها آراء ومفاهيم وقيم تسند مصالح فئة من المجتمع يكـاد يتلاشـى دورهـا التاريخي وينقضي، وبين ثقافة تـنعكس فيهـا آراء وأفكـار ومفاهيم وقيم تريد أن تدل على مكان فئة تلد فـي المجتمـع جديدا؛ لكي تنقل هذا المجتمع إلى دور تاريخي جديد، ثم لكي

ترفع هذا المجتمع إلى منزلة أرحب وفضاء أوسع، وإنسانية أسمى وحياة أجمل وأفضل[٣].

يشير هذا النص إذن إلى معركة الكتاب غير المباشـرة؛ المعركة السياسية التي يخوضها المؤلفـان ضـمن الحركـة الماركسية المصرية والعربية آنذاك، وهي معركـة فـصلها المؤلفان في مقدمة الطبعة الثالثة، وأشارا إليهـا فـي ثنايـا الكتاب نفسه حين قالا: "من أجل هذا، تعد عمليتنا الاجتماعية موقفًا معينًا من الاستعمار، موقفًا معينًا من السيطرة الأجنبية على حياتنا الاجتماعية في مظاهرها المختلفة، ولا شـك أن إحدى هذه المواقف كذلك في عمليتنا الاجتماعيـة؛ رفـض الخيانة ومصانعة الاستعمار، وتنفيـذ خططـه بمـا يتفـق والمصالح المحلية لصنائعه وعملائه وأعوانه. وعلـى هـذا تأخذ العملية الاجتماعية اتجاهين؛ اتجاها يعبر عن حركة بناء واقعنا المصري، والقضاء على كافة القوى المعرقلة لنمـوه وتطوره، واتجاه يعبر عن هذه القوى نفـسها التـي تعرقـل تطور واقعنا الاجتماعي[٤].

هذا هو الإطار السياسي الاجتمـاعي الـذي دارت فيـه معركة الكتاب، والتي كان الكتاب أداة من أدوات الـصراع

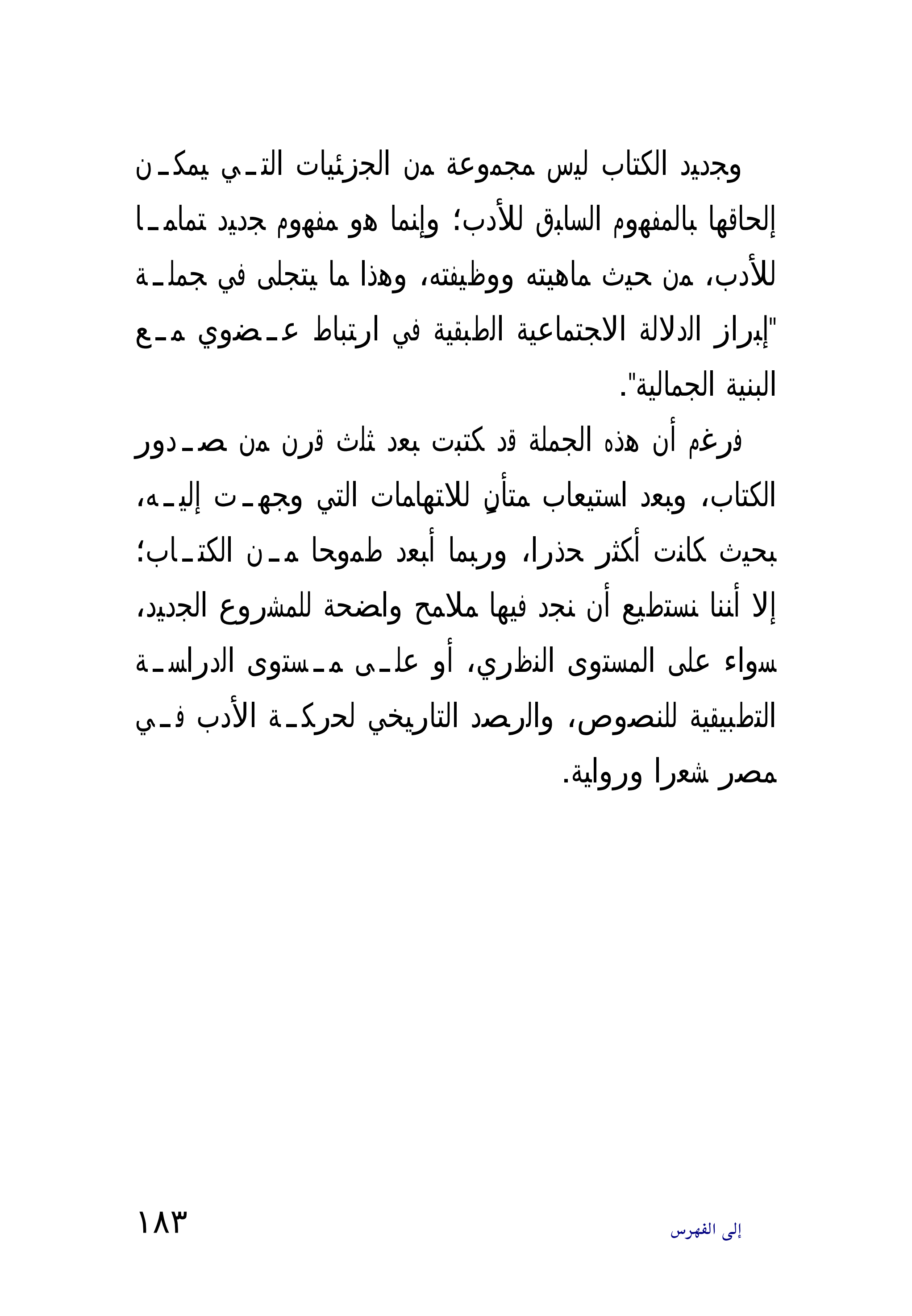
فيها؛ حيث بدا واضحا أن الإنتاج النقدي للمرحلة الليبرالية قد تجمد ولم يعد قادرا على مواكبـة التطـورات الاجتماعيـة والأدبية الجديدة، وأنه أصبح ظلا لأزمة البرجوازيـة غيـر القادرة على حل المسألة الوطنية، بعد أن انتهى دور الوفـد (الحزب الوطني تاريخيا) بتصالحه مع الإنجليز، وظهـرت قوى اجتماعية جديدة في الساحة السياسية، ممثلة في حركـة الإخوان المسلمين، ومصر الفتاة، والشيوعيين. ولعل عـودة أساطين الليبرالية إلى الكتابة عن الإسلام منـذ الثلاثينيـات، وانغلاق العالم الشعري حول الذات المريضة لـدى شـعراء أبوللو؛ كانا أبرز الإشارات إلى أزمة الإنتاج الليبرالـي فـي الفن والفكر، المواكبة لأزمة البرجوازية المصرية في الوطن ككل.

وكان على القوى الجديدة الأكثر جذرية وشعبية أن تقـدم نظرتها للعالم في الفن والفكر كما في السياسة. وإذا كان حلها السياسي لأزمة الوطن هو مواجهة الاحـتلال بالمظـاهرات وبالقوة المسلحة في قناة السويس؛ فإن الالتزام كان هو الحل في ساحة الأدب والفن والفكر، ومن هنا فإن هذا الكتاب "هو الابن الشرعي لمرحلة حية من مراحل الغليان والتحول فـي

الإبداع الأدبي والفكري خلال سنوات الأربعينيات، وبداية الخمسينيات[٥].

كانت قضية الكتاب – إذن – هي "تحديد وتجديد مفاهيم النقد الأدبي العربي... كنا نعتبر ما كتبنا ونكتبه هو مرحلة جديدة تخطو بالنقد خطوة أبعد من "الديوان" للعقاد، والمازني، ومن "الغربال" لميخائيل نعيمة[٦]، و"كان الجديد فيه إبراز الدلالة الاجتماعية الطبقية في ارتباط عضوي مع البنية الجمالية"[٧].

والحق إننا نجد في الكتاب – بالفعل - تحديدا وتجديدا عن المرحلة النقدية السابقة، ليس على الكتاب؛ وإنما على الحركة الجديدة التي يمثلها، والتي سبق أن أشار المؤلفان إلى أنه كان ابنًا شرعيا لها، ليس فقط على المستوى السياسي والاجتماعي؛ وإنما أيضا على المستوى النقدي؛ حيث إن هذا الجديد قد طرح – قبله – متناثرا متفرقًا من قبل آخرين كثيرين، وربما في إطار أقل اتساقًا في بعض الأحيان، كما يمكننا أن نجده عند مندور أو لويس عوض أو غيرهما.



وجديد الكتاب ليس مجموعة من الجزئيات التـي يمكـن إلحاقها بالمفهوم السابق للأدب؛ وإنما هو مفهوم جديد تمامـا للأدب، من حيث ماهيته ووظيفته، وهذا ما يتجلى في جملـة "إبراز الدلالة الاجتماعية الطبقية في ارتباط عـضوي مـع البنية الجمالية".

فرغم أن هذه الجملة قد كتبت بعد ثلث قرن من صـدور الكتاب، وبعد استيعاب متأنٍ للاتهامات التي وجهـت إليـه، بحيث كانت أكثر حذرا، وربما أبعد طموحا مـن الكتـاب؛ إلا أننا نستطيع أن نجد فيها ملامح واضحة للمشروع الجديد، سواء على المستوى النظري، أو علـى مـستوى الدراسـة التطبيقية للنصوص، والرصد التاريخي لحركـة الأدب فـي مصر شعرا ورواية.

"١"

يبدأ الكتاب بمقالة بعنوان "من أجل ثقافة مصرية"، يناقش فيه كتاب ت. س إليوت "نحو تعريف الثقافة"، واضعا الأسس العامة التي تحكم فكر الكتاب على مستوى المفاهيم، وبـصفة خاصة تعريفه للثقافـة وعلاقتهـا بـالمجتمع؛ أي العلاقـة المعروفة: البنية الفوقية والبنية التحتية. وفي هذا السياق نجد التعريفات التالية:

- "فالثقافة كتعبير فكري أو أدبـي أو فنـي أو كطريقـة خاصة للحياة؛ إنما هي في الحقيقة انعكاس للعمل الاجتماعي الذي يبذله شعب من الشعوب بكافة فئاته وطوائفه، ومظهـر لما يتضمنه هذا العمل الاجتماعي مـن علاقـات متـشابكة وجهود مبذولة واتجاهات؛ فالأساس الذي تقوم عليه الثقافـة إذن ليس شيئًا جامدا، أو عقيدة محددة؛ وإنما هو عملية لهـا عناصرها المتفاعلة واتجاهها المتطور"[٨].

- "والثقافة ترتبط بهذه العملية المتفاعلة لا ارتباط معلول محدد بعلة محددة؛ وإنما ارتباط تفاعل كذلك؛ مما يجعل مـن الثقافة نفسها عـاملاً موجهـا فعـالاً كـذلك فـي العمليـة الاجتماعية"[٩].

- إذا كانـــت الثقافـــة انعكاســا لعمليـــة الواقـــع الاجتماعي..."[١٠].

ومن الواضح في هذه التعريفات أن هنـاك وعيـا حـادا بضرورة نفي السكونية والآلية في الانعكاس كتحديد لماهيـة الثقافة، وهو وعي يكاد يصل إلى تجاوز للوعي الماركـسي السائد آنذاك؛ حيث يعطي للثقافة الفعاليـة، ولـيس مجـرد الانعكاس السلبي. وهذا الأمر يتضح بجلاء في نص يتحدث عن علاقة الثقافة بالاقتصاد، يقول:

"وكذلك شأن العوامل الاقتصادية؛ فليست هي أساسا فريدا للثقافة، وإن كانت جانبا من جوانب العملية الاجتماعية؛ فنحن لا نستطيع أن نحكم على عمل فنـي، أو قـصيدة شـعرية أو نظرية فلسفية بأن نردها إلى عامل اقتصادي معـين؛ لأن هذا العامل لا يمكن أن يكون علة مباشرة هذا العمل أو ذاك؛ وإنما هو فحسب عامل حاسم موجه من العوامل المتفاعلة في العملية الاجتماعية، التي تعد وحدها أساسا لهذا التعبير الفني أو الأدبي أو الفلسفي"[١١].

ورغم استخدام مصطلح "حاسم" و"موجـه" لوصـف دور الاقتصاد؛ فإن المرونة في هذا الحـسم والتوجيـه واضـحة

لا لبس فيها؛ بحيث يمكن أن ننفي باطمئنان تهمة الميكانيكية عن هذا الفهم النظري للعلاقة.

كذلك يتميز هذا التعريف للثقافة بوعيه بمثالب المقـولات المثالية عن العوامل المؤثرة في الثقافة؛ مثل الدين والجـنس والبيئة؛ بحيث يصل إلى نفيها ليجعل العملية الاجتماعية فـي تفاعلها وحركتها هي العامل الأساسي فـي تـشكيل الثقافـة وتطورها؛ ومن ثم ينفي الخصائص المطلقة التـي يعطيهـا البعض لثقافة ما، كما ينفي ثنائية الشرق والغرب أو التمـايز المطلق بين العقلية الشرقية والعقلية الغربية.

وتنطبق ذات الجدة على تعريف الكتاب للأدب كـ"نتـاج اجتماعي ما في ذلك ريب"[١٢]: "مضمون الأدب في جـوهره يعكس مواقف ووقائع اجتماعية[١٣]، ومن هنـا فـإن علـى الكاتب أن يكون وعيه شموليا متطورا، واقعيا قادرا على "أن يفهم تجربته الشخصية في ضوء الواقع العام؛ لأن هناك فـي كل مجتمع واقعا أكبر يستمد وجـوده مـن التطـور العـام للمجتمع في سياسته واقتصاده وفكره وفنه، وهناك التجربـة الشخصية للكاتب، وهي جزء صغير من الواقع وقد تكـون نقيضه".

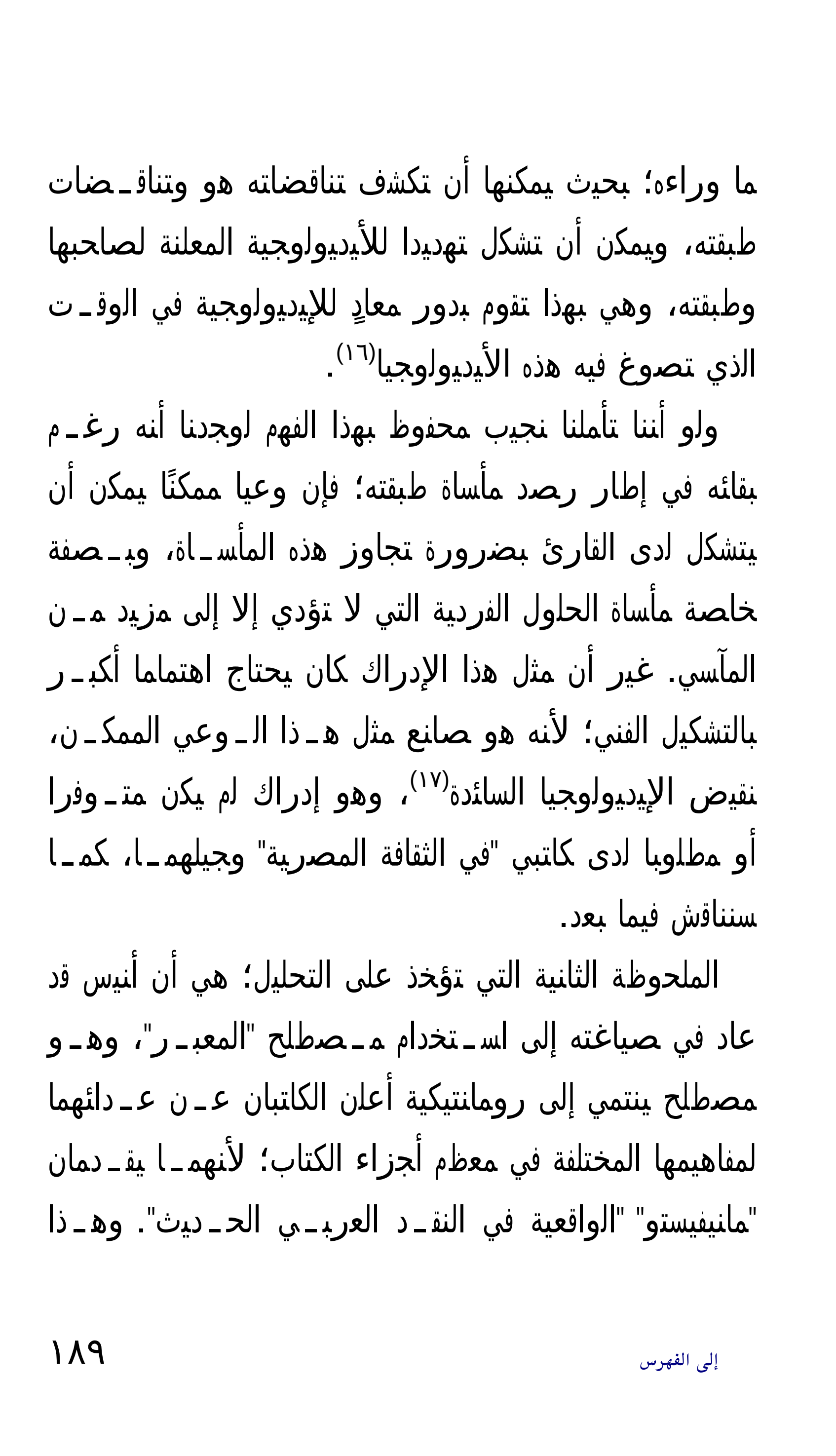
وهكذا فمع التأكيد الواضح على اجتماعية الأدب، وعكسه في الجوهر لمواقف ووقائع اجتماعية؛ فإن ثمة اعترافًا بذاتية الكاتب وخصوصيته التي يمكنه أن "يفهمها" في ضوء الواقع العام. وهي صيغة لا تنفـي أولويـة الموضـوع، ولكنهـا لا تصادر دور الذات، ولا تنفي حريتها ومسئوليتها. وهذا هو ما يوضحه نص عبد العظيم أنيس الهام عن نجيب محفوظ:

"نجيب محفوظ إذن هو المعبر عن مأسـاة البرجوازيـة الصغيرة في المرحلة الثانية للكفاح الوطني. وهـو يحـرك نماذجه في إطار هذه الطبقة الاجتماعية، ويحملهم أوهامهـا وفرديتها، ويضع على أكتافهم كـل أوزارهـا وتناقـضاتها. والحقيقة أنه حينما يعبر عن مأساة البرجوازية الصغيرة فإنه يعبر بالدرجة الأولى عن مأساته هو وحدود فهمه هو، وهـو موقف هام بالنسبة لكل كاتب؛ فكل قارئ لبيب يـستطيع أن يستشف حدود فهم الكاتب ونظرته إلـى مجتمعـه (وربمـا نظرته إلى العالم) خلال قصصه... وكل من يقـرأ لنجيـب محفوظ سيدرك تمام الإدراك أنه قد عاش هذا النـوع مـن الحياة، وفهمه وأدرك في أعمق أعماقه سخفه ونفاقه، والنهاية الفاجعة التي تصادف البرجوازية الصغيرة في مصر اليـوم،

حين تخرج لتبحث عن حل فردي لتناقضاتها. ولكن نجيـب محفوظ لا يتقدم خطوة في الفهم بعد ذلك، إنه يسجل مأسـاة طبقته، ولكنه لا يرى أبعد منها"(١٥).

في هذا النص إدراك واضح لطبيعة العلاقة بين الأديـب وطبقته؛ هو ابن طبقته المعبر عنها كواحـد منهـا، يعـيش معاناتها، وهذا التعبير يتم عبر نظرته إلى العالم (أو رؤيـة العالم لديه). وكل هذا الإدراك كان صياغة جديـدة بطبيعـة العلاقة بين الأدب والمجتمع، وبعضه كان مواكبا للإنجازات الماركسية الهامة في النقد الأدبـي، سـواء لـدى كودويـل أو لوكاتش أو جارودي. وبالإضافة إلى ذلك فإن هذا الإدراك لنجيب محفوظ - إذا أكملناه بالتحليل الفني لبعض العناصـر مثل البطل واللا بطل - تأكد لدينا أنه إدراك عميق لرؤيـة نجيب محفوظ.

ومع ذلك فإن هذا التحليل يمكن أن تؤخذ عليـه بعـض الملاحظات، وأولها هو أن ثمة درجة عاليـة مـن التوحيـد المطلق بين نجيب محفوظ الإنسان ونجيب محفوظ الكاتـب. صحيح أن الإنسان هو الذي يكتب. غير أن الكتابـة الفنيـة بصفة خاصة قادرة على أن تتجـاوز وعـي كاتبهـا إلـى



ما وراءه؛ بحيث يمكنها أن تكشف تناقضاته هو وتناقـضات طبقته، ويمكن أن تشكل تهديدا للأيديولوجية المعلنة لصاحبها وطبقته، وهي بهذا تقوم بدور معادٍ للإيديولوجية في الوقـت الذي تصوغ فيه هذه الأيديولوجيا[١٦].

ولو أننا تأملنا نجيب محفوظ بهذا الفهم لوجدنا أنه رغـم بقائه في إطار رصد مأساة طبقته؛ فإن وعيا ممكنًا يمكن أن يتشكل لدى القارئ بضرورة تجاوز هذه المأسـاة، وبـصفة خاصة مأساة الحلول الفردية التي لا تؤدي إلا إلى مزيد مـن المآسي. غير أن مثل هذا الإدراك كان يحتاج اهتماما أكبـر بالتشكيل الفني؛ لأنه هو صانع مثل هـذا الـوعي الممكـن، نقيض الإيديولوجيا السائدة[١٧]، وهو إدراك لم يكن متـوفرا أو مطلوبا لدى كاتبي "في الثقافة المصرية" وجيلهمـا، كمـا سنناقش فيما بعد.

الملحوظة الثانية التي تؤخذ على التحليل؛ هي أن أنيس قد عاد في صياغته إلى اسـتخدام مـصطلح "المعبـر"، وهـو مصطلح ينتمي إلى رومانتيكية أعلن الكاتبان عـن عـدائهما لمفاهيمها المختلفة في معظم أجزاء الكتاب؛ لأنهمـا يقـدمان "مانيفيستو" "الواقعية في النقـد العربـي الحـديث". وهـذا

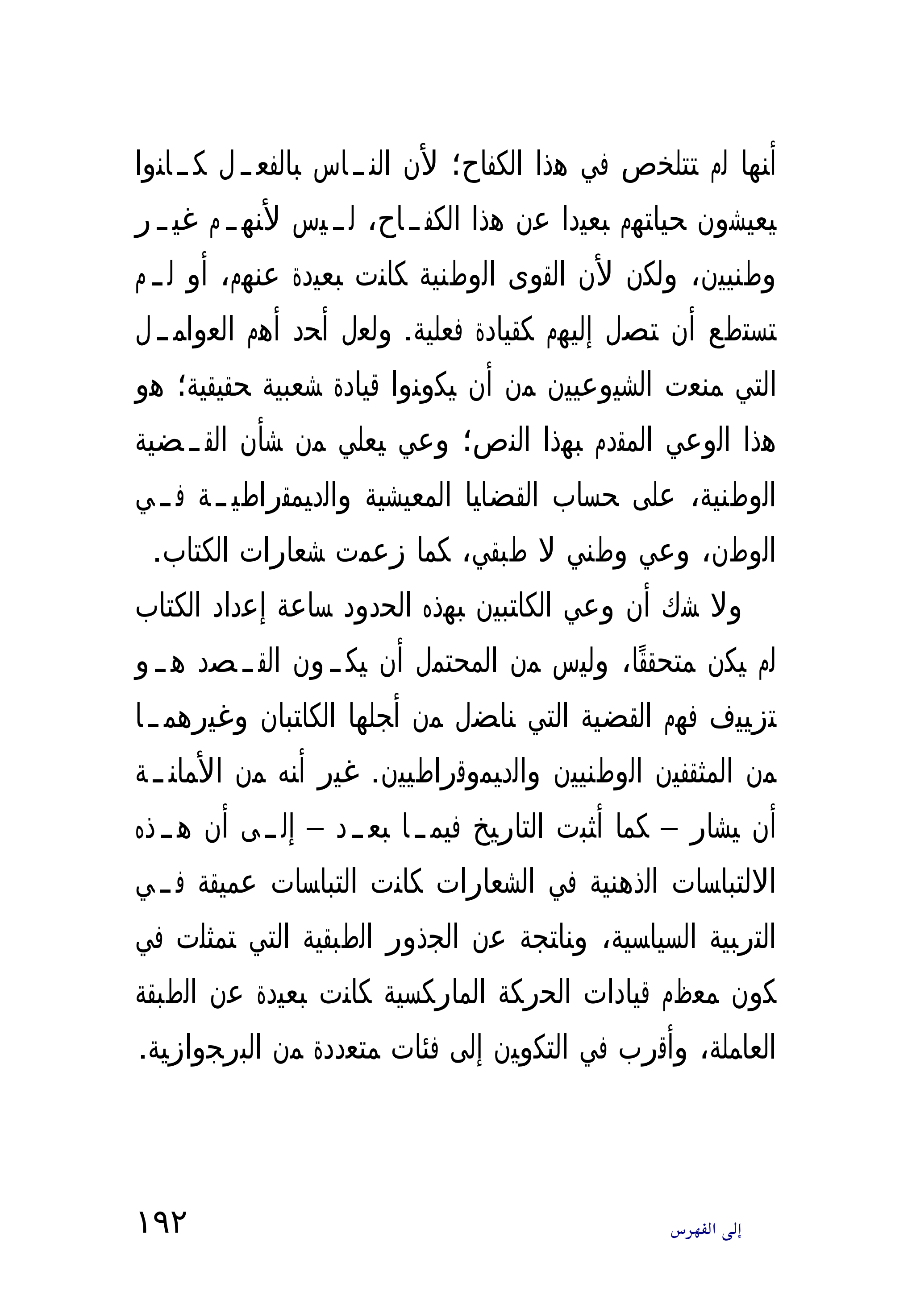
إلى الفهرس

المصطلح لم يرد عفوا في هذا النص؛ لأننا نستطيع أن نجده في مواضع متعددة أخرى من الكتاب، سواء بـشأن نجيـب محفوظ الذي "جاءت رواياته تعبيرا عن مأساة البرجوازيـة الصغيرة.. ومعبرة عن القوى الاجتماعية الجديدة التي تكافح لكي تؤكد وجودها؛ أعني الطبقـة العاملـة المـصرية"(١٨)، أو بشأن طه حسين الذي كـان "أكثـر تعبيـرا عـن روح عصره"(١٩). المصطلح إذن شائع، وهو لا يمكن إلا أن يحمل مفهوما رومانتيكيا للفن؛ لأنه يعني التعبير عن الـداخل(٢٠)، هـذا الإضـافة إلـى أنـه جـاء مرافقـًا – فـي نفـس النص – لمصطلح مثالي آخر؛ هو مصطلح "روح العصر". صحيح أن الكاتب قد حرص على أن يحدد المصطلح ويعطيه مفهومه الخاص قائلاً: "هذه هي إذن روح العصر كما نعنيها: حركة وطنية ديمقراطية تحمل لواء زعامتهـا البرجوازيـة الوطنية، وأبناء هذه البرجوازية من مثقفيها الأعلام، يحملون أعلاما كتب عليها سننتصر"(٢١)؛ بحيث صار المفهـوم أقـل تعميما وغموضا ومثالية؛ إلا أنه – مع ذلك - يبقى في إطار ذات المجال الدلالي للمصطلح؛ أقصد البنية الفوقيـة ولـيس البنية التحتية، أو ما أسماه الكتـاب "العمليـة الاجتماعيـة"

المنتجة للثقافة والأدب. وهذا يعيدنا إلى المقالة الأولى من الكتاب مرة أخرى.

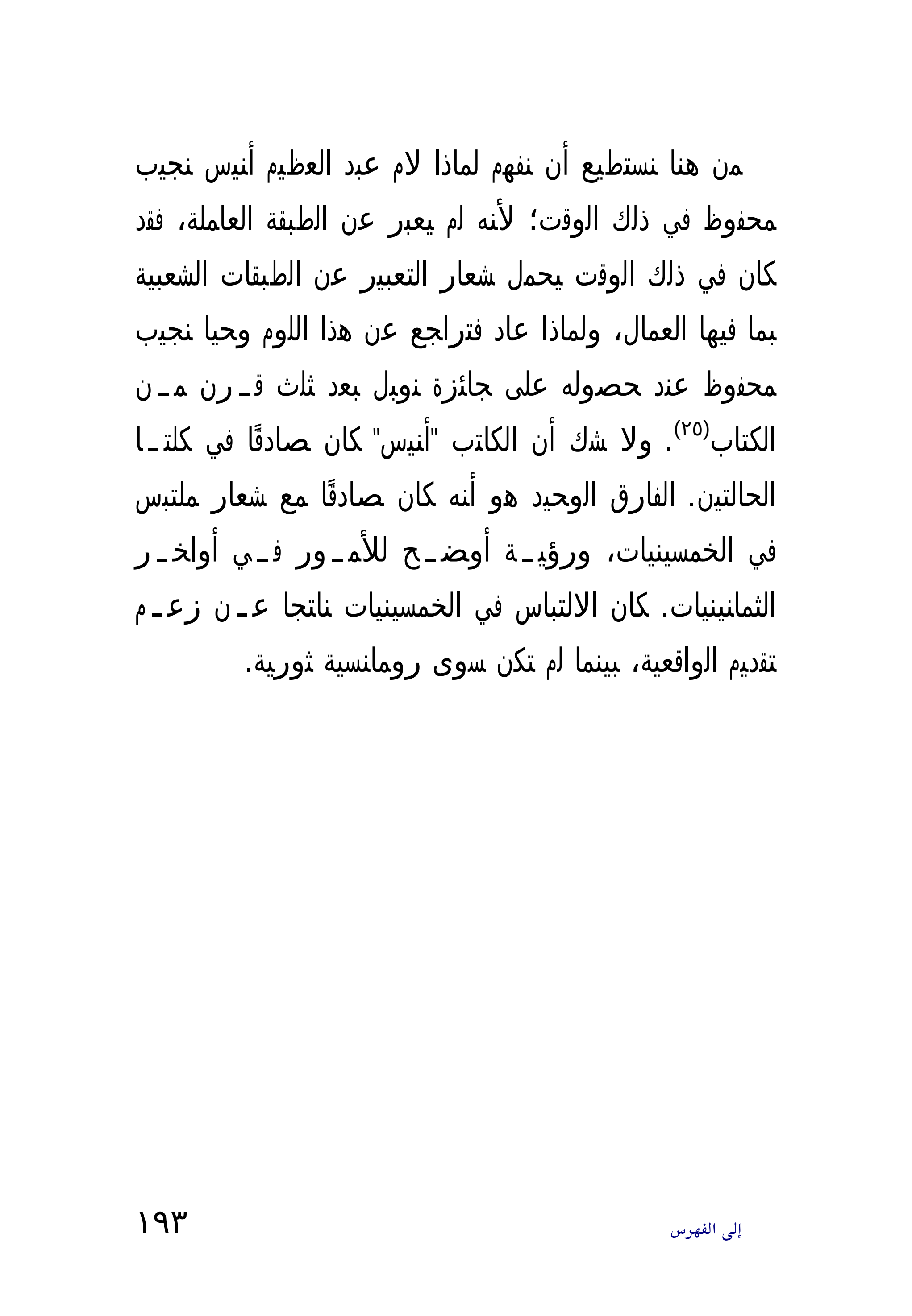
إن المتأمل لفهم الكتاب الفعلي للعملية الاجتماعية في مصر؛ يجد اختلافًا واضحا بينها وبين المفاهيم النظرية التي قدمت لهذه العملية كعملية تفاعل وتطور وصراع، تشارك فيها كل قوى المجتمع في مصر. تتقاص العملية الاجتماعية إلى "موقف معين من الاستعمار"[٢٢]، ويتحول واقعنا الاجتماعي لأن يكون "كفاحا من أجل التحرر"[٢٣]. تتلخص كل الصراعات الاجتماعية و"مشكلاتنا الصغيرة التافهة والكبيرة الجليلة؛ كالبطالة والحب والتدين والانحلال والحرية والزواج والرذيلة، والخير والمرض والصحة"[٢٤] في الكفاح الوطني ضد الاستعمار.

ولا أحد ينكر بالطبع الحقيقة التاريخية التي تؤكد أن الكفاح ضد الاستعمار كان في أواخر الأربعينيات في قمته، وكان الهدف الأسمى لكل المواطنين. غير أن المؤكد أيضا أن هذا شيء و"العملية الاجتماعية" الصراعية المعقدة شيء آخر. يمكننا القول – مع الكتاب – إن كل مفردات العملية الاجتماعية قد تأثرت بالكفاح الوطني، لكننا نستطيع التأكد من



أنها لم تتلخص في هذا الكفاح؛ لأن النـاس بالفعـل كـانوا يعيشون حياتهم بعيدا عن هذا الكفـاح، لـيس لأنهـم غيـر وطنيين، ولكن لأن القوى الوطنية كانت بعيدة عنهم، أو لـم تستطع أن تصل إليهم كقيادة فعلية. ولعل أحد أهم العوامـل التي منعت الشيوعيين من أن يكونوا قيادة شعبية حقيقية؛ هو هذا الوعي المقدم بهذا النص؛ وعي يعلي من شأن القـضية الوطنية، على حساب القضايا المعيشية والديمقراطيـة فـي الوطن، وعي وطني لا طبقي، كما زعمت شعارات الكتاب.

ولا شك أن وعي الكاتبين بهذه الحدود ساعة إعداد الكتاب لم يكن متحققًا، وليس من المحتمل أن يكـون القـصد هـو تزييف فهم القضية التي ناضل من أجلها الكاتبان وغيرهمـا من المثقفين الوطنيين والديموقراطيين. غير أنه من الأمانـة أن يشار – كما أثبت التاريخ فيمـا بعـد – إلـى أن هـذه الالتباسات الذهنية في الشعارات كانت التباسات عميقة فـي التربية السياسية، وناتجة عن الجذور الطبقية التي تمثلت في كون معظم قيادات الحركة الماركسية كانت بعيدة عن الطبقة العاملة، وأقرب في التكوين إلى فئات متعددة من البرجوازية.



من هنا نستطيع أن نفهم لماذا لام عبد العظيم أنيس نجيب محفوظ في ذلك الوقت؛ لأنه لم يعبر عن الطبقة العاملة، فقد كان في ذلك الوقت يحمل شعار التعبير عن الطبقات الشعبية بما فيها العمال، ولماذا عاد فتراجع عن هذا اللوم وحيا نجيب محفوظ عند حصوله على جائزة نوبل بعد ثلث قـرن مـن الكتاب[٢٥]. ولا شك أن الكاتب "أنيس" كان صادقًا في كلتـا الحالتين. الفارق الوحيد هو أنه كان صادقًا مع شعار ملتبس في الخمسينيات، ورؤيـة أوضـح للأمـور فـي أواخـر الثمانينيات. كان الالتباس في الخمسينيات ناتجا عـن زعـم تقديم الواقعية، بينما لم تكن سوى رومانسية ثورية.

"٢"

في مقدمة الطبعة الثالثة يـروي المؤلفـان كيـف دارت المعركة الأساسية التي كان الكتاب نتيجتها على النحو التالي:

"الغريب أنه (الكتاب) أخذ صيغته هذه على نحو لم يكـن مقصودا به أن يكون كتابا. فالحاصل أن أستاذنا الدكتور طه حسين نشر مقالاً بعنوان "صورة الأدب ومادته"، معتبـرا أن اللغة هي صورة الأدب، وأن المعاني هي مادته. فكتبنـا ردا عليه مختلفين معه حول هذا التحليل للأدب إلى لغة ومعنـى، مفضلين تحليله إلى صياغة ومضمون. وما كنا في الحقيقـة نقصد أبعد من تقديم رؤية للأدب تختلف عن الرؤيـة التـي كانت سائدة، والتي كان يغلب عليها الطابع الانطباعي الذوقي من ناحية، أو الكلاسيكي التقريري من ناحية أخـرى. فمـا قصدنا أبعد من تحديد الدلالة الاجتماعية للأدب (لا الدلالـة البيئية كما كان شائعا آنذاك) في ارتباط عضوي حميم مـع بنيته التي تصوغه أدبا"(٢٦).

ورغم أن هذا النص قد كتب بعد ثلث قرن مـن صـدور الكتاب، محاولاً أن يدقق الاستخدام الاصطلاحي، بعد تفكيـر متأنٍ في المعارك التي دارت حول الكتاب منذ صدوره؛ فإن

مفاهيمه تكشف استمرار البنية الثنائية التي يقوم عليها مفهوم الكتاب.

طه حسين يكتب عن صـورة الأدب ومادتـه، والكتـاب يفضل الحديث عن الصياغة والمضمون؛ بهدف تحديد الدلالة في علاقتها بالبنية. ولسنا من أنصار نفي التمايزات من أجل إثبات أفكارنا المسبقة؛ ولذلك لا يجوز لنا نفي الاختلاف بين صيغة طه حسين الذي ارتد كلاسيكيا وبين صـيغة الكتـاب التي تستخدم مصطلحات جديدة وبمعـانٍ جديـدة. غيـر أن الملاحظ هو أن هناك أيضا اختلافًا بين صيغتي الكتاب نفسه: (الصياغة والمضمون/ والدلالة والبنية).

فالعلاقة بين الصياغة والمضمون تقوم على قسمة ثنائيـة واضحة، في حين أن العلاقة في الصيغة الثانية تقـوم علـى الارتباط العضوي الحميم بين الدلالة والبنيـة (هـذا بغـض النظر عن المعنى المقصود بمصطلح البنية، ولعلنا نـستطيع رده إلى مصطلح الصياغة كما حدث في الكتاب نفسه).

إن هذا الاختلاف في فهم العلاقة، ليس في الحقيقة اختلافًا عفويا؛ لأننا سنجد في الكتاب كلتا العلاقتين: علاقة تفـصل المضمون عن الصياغة، وعلاقة أخرى تقيم بينهمـا اتحـادا

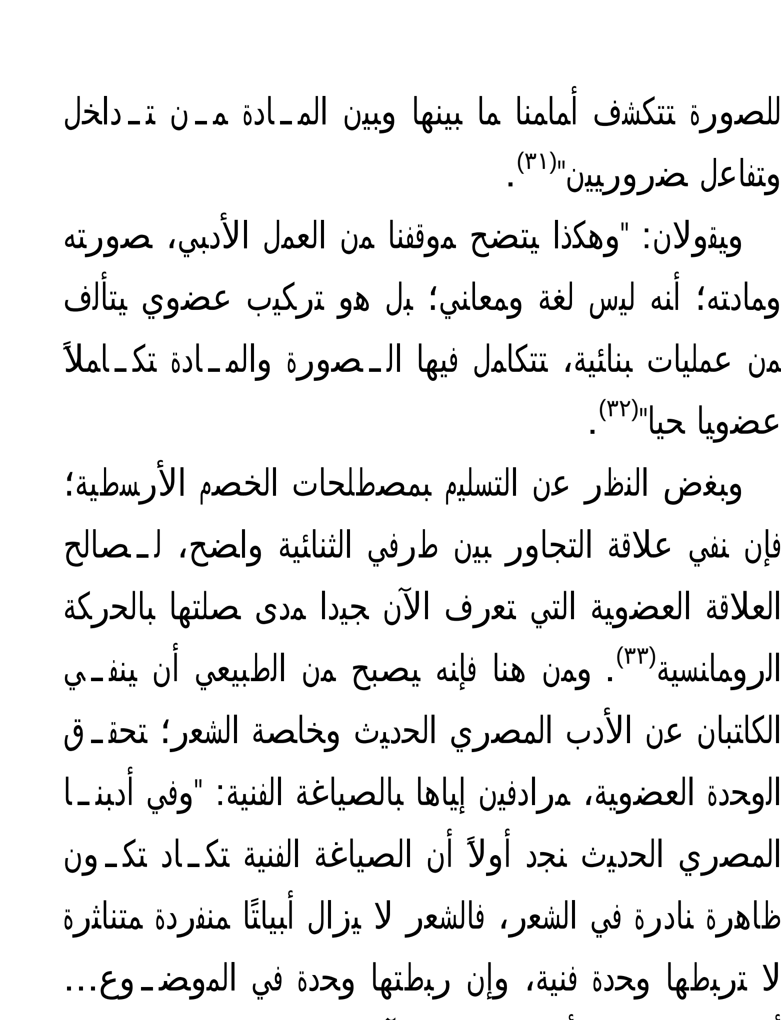
عضويا. غير أنه إذا كانت العلاقة الثنائية الكلاسيكية التـي تفصل بين الشكل والمضمون ترد قليلاً في مثل هذا الـنص: "الواقعية لا تتمثل فقط في اختيار الموضوع؛ وإنما في الشكل الذي يصب فيه هذا الموضوع، في الأسلوب الذي يعبر بـه الكاتب عن هذا الموضوع(٢٧)؛ فإن علاقـة العـضوية تـرد بكثرة لافتة، بحيث نستطيع اعتبارها هي العلاقة الأساسـية التي يراها الكتاب بين الشكل والمـضمون، وإن كـان هـذا لا ينفي امتداد تجاور العلاقتين: الكلاسـيكية والرومانـسية (العضوية) مع صيغة واقعية واجتماعية ملتبسة.

لقد كتـب العقـاد مقـالاً فـي أخبـار اليـوم بتـاريخ ٢٧/ ١٩٥٤/٢ بعنوان: "إلـى أدعيـاء التجديـد.. اقـرأوا ما تنتقدونه"، قائلاً إنه كتب عن الوحدة العضوية منذ أربعين عاما؛ أي في العشرينيات. ورد عليه عبد العظيم أنيس بمقال بعنوان "عبقرية العقاد"، قائلاً إن ما نادى به العقاد قديما هـو الوحدة الفنية. ويرادفها بالوحـدة المعنويـة مـرة (فيقـول: "فالوحدة الفنية عنده هي الوحدة المعنوية لا الوحدة العضوية الحية"(٢٨)) وبوحدة الموضوع مرة أخرى (قائلاً: "إلا أن الذي يدعو إلى الأسف حقا أن يسقط العقاد هذه السقطة الفكريـة،

فيتصور أن القول بوحدة الموضوع هو نفسه القول بالبنيـة الحية أو الوحدة العضوية للعمل الأدبي، ثم يدعي أنـه مـن القائلين بها منذ أربعين سنة"[٢٩]).

والحقيقة إن عبد العظيم أنيس محق إذا نظـر إلـى فهـم العقاد العملي للوحدة في النصوص - سواء نـصوصه هـو الشعرية أو نصوص غيره- ولكننا لا نستطيع الزعم معه بأن العقاد لم يقدم بالفعل مفهوما نظريا عن الوحدة العضوية، وإن لم يكن قد أعطاها ذلك الاسم، وإن كان قد خلط بينها وبـين وحدة التجاور كما أوضحنا في دراسة سابقة[٣٠]. ومع ذلـك يبقى كلام أنيس أكثر دقة بشأن الاخـتلاف الواضـح فـي استخدامهما لمصطلح الوحدة العضوية؛ حيـث يبـدو مـن نصوص الكتاب الكثيرة عنها وعي جاد بتميزها عن غيرهـا من أنواع الوحدة.

يقول الكاتبان: "إن الأدب صورة ومادة، ما في هذا شك، ولكن صورة الأدب كما نراها ليست هي الأسـلوب الجامـد وليست هي اللغة؛ بل هي عملية داخلية في قلب العمل الأدبي لتشكيل مادته وإبراز مقوماتـه... وبهـذا الفهـم الـوظيفي


للصورة تتكشف أمامنا ما بينها وبين المـادة مـن تـداخل وتفاعل ضروريين"[٣١].

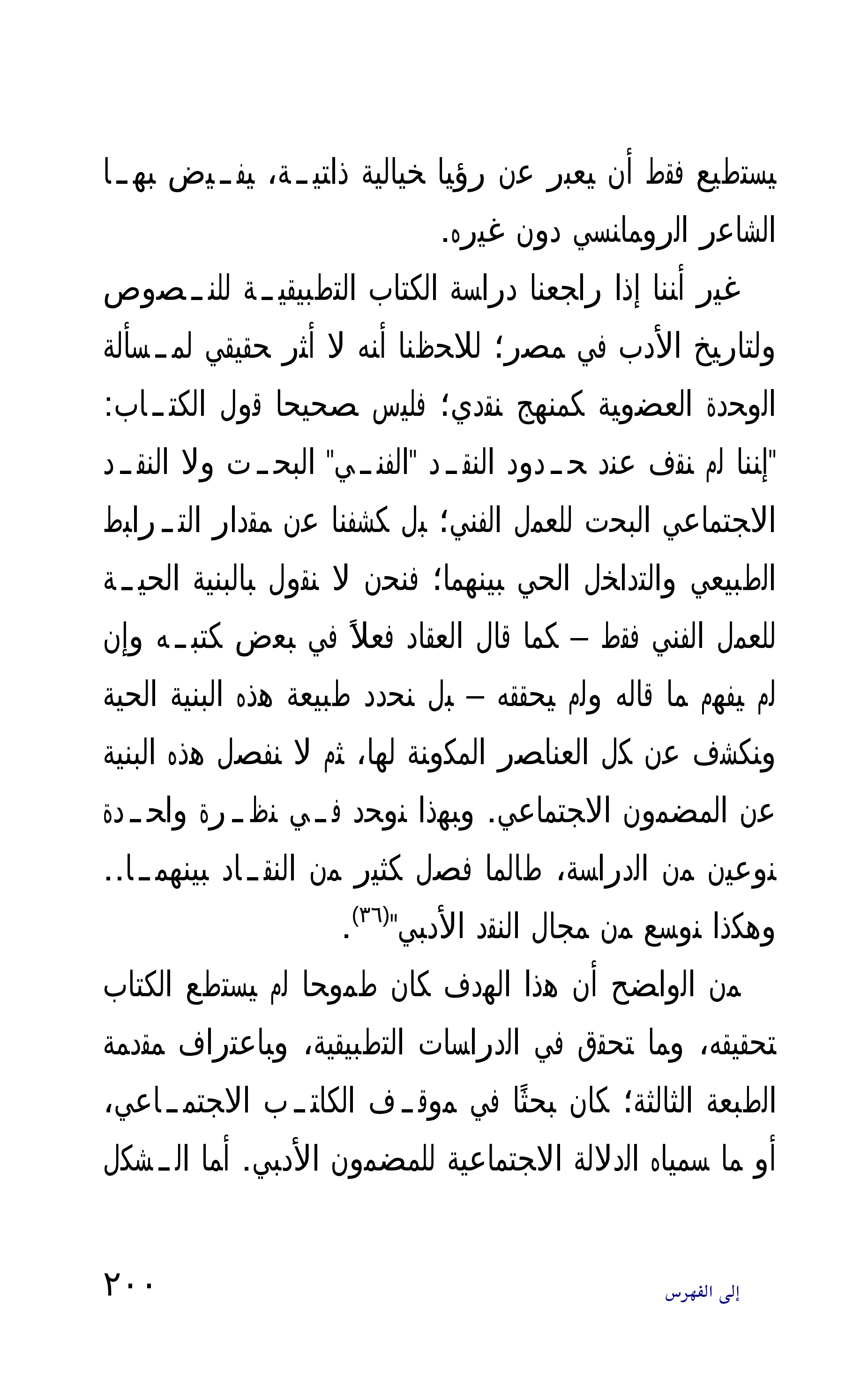
ويقولان: "وهكذا يتضح موقفنا من العمل الأدبي، صورته ومادته؛ أنه ليس لغة ومعاني؛ بل هو تركيب عضوي يتألف من عمليات بنائية، تتكامل فيها الـصورة والمـادة تكـاملاً عضويا حيا"[٣٢].

وبغض النظر عن التسليم بمصطلحات الخصم الأرسطية؛ فإن نفي علاقة التجاور بين طرفي الثنائية واضح، لـصالح العلاقة العضوية التي تعرف الآن جيدا مدى صلتها بالحركة الرومانسية[٣٣]. ومن هنا فإنه يصبح من الطبيعي أن ينفـي الكاتبان عن الأدب المصري الحديث وخاصة الشعر؛ تحقـق الوحدة العضوية، مرادفين إياها بالصياغة الفنية: "وفي أدبنـا المصري الحديث نجد أولاً أن الصياغة الفنية تكـاد تكـون ظاهرة نادرة في الشعر، فالشعر لا يزال أبياتًا منفردة متناثرة لا تربطها وحدة فنية، وإن ربطتها وحدة في الموضـوع... أما وحدة العمل، أما الترابط والتآزر بين عمليات الـصياغة وعمليات المضمون، أما وحدة الصورة والمضمون؛ فظاهرة

تكاد تكون معدومة – كما ذكرنا – حتى اليوم فـي شـعرنا المصري الحديث"[٣٤].

يمكننا إذن أن نسلم تماما بدقـة فهـم الكتـاب للوحـدة العضوية، وفهمه لشروطها والضرورات التـي ينبغـي أن تتوفر لها في النص، ولكننا لا نـستطيع أن نتجـاوز عـن استخدام المـصطلحات الأرسـطية والخلـط بينهـا وبـين مصطلحات العضوية؛ بحيث تترادف مصطلحات الـصورة، والصياغة، والشكل، والوحدة العضوية؛ لأنه في مصطلحات الوحدة العضوية ليس هناك شكل ومضمون؛ هنـاك وحـدة للعمل تقوم على ملكة الخيـال؛ أي إن الـشكل هـو شـكل مضمون، لأن كليهما صورة أو صور خيالية تنثال من خيال المبدع كتلة واحدة، لا يمكن فصلها أو تقـسيمها، أو حـذف جزء منها أو تعديل موضعه.

وللسب ذاته لا يمكن أن نفهم كيف تجتمع العضوية مـع الفهم الاجتماعي للأدب؛ كما هو الحال في قول الكتاب: "إننا نؤمن أن الأدب بناء متراكب، ينمو نموا داخليـا، ويـصوغ واقعا اجتماعيا صياغة متـسقة"[٣٥]؛ لأن البنـاء العـضوي المتراكب لا يستطيع أن يـصوغ واقعـا اجتماعيـا؛ وإنمـا



يستطيع فقط أن يعبر عن رؤيا خيالية ذاتيـة، يفـيض بهـا الشاعر الرومانسي دون غيره.

غير أننا إذا راجعنا دراسة الكتاب التطبيقيـة للنـصوص ولتاريخ الأدب في مصر؛ للاحظنا أنه لا أثر حقيقي لمـسألة الوحدة العضوية كمنهج نقدي؛ فليس صحيحا قول الكتـاب: "إننا لم نقف عند حـدود النقـد "الفنـي" البحـت ولا النقـد الاجتماعي البحت للعمل الفني؛ بل كشفنا عن مقدار التـرابط الطبيعي والتداخل الحي بينهما؛ فنحن لا نقول بالبنية الحيـة للعمل الفني فقط – كما قال العقاد فعلاً في بعض كتبـه وإن لم يفهم ما قاله ولم يحققه – بل نحدد طبيعة هذه البنية الحية ونكشف عن كل العناصر المكونة لها، ثم لا نفصل هذه البنية عن المضمون الاجتماعي. وبهذا نوحد فـي نظـرة واحـدة نوعين من الدراسة، طالما فصل كثير من النقـاد بينهمـا.. وهكذا نوسع من مجال النقد الأدبي"[٣٦].

من الواضح أن هذا الهدف كان طموحا لم يستطع الكتاب تحقيقه، وما تحقق في الدراسات التطبيقية، وباعتراف مقدمة الطبعة الثالثة؛ كان بحثًا في موقـف الكاتـب الاجتمـاعي، أو ما سمياه الدلالة الاجتماعية للمضمون الأدبي. أما الـشكل

(أو الصياغة أو الوحدة العضوية)؛ فقد كان تابعا للمضمون بوضوح كامل دون أدنى لبس، وإذا كان ممكنًا اعتبار تبعية الشكل أو الصياغة للمضمون علاقة ترابط (وهذا يمكن)؛ فإن هذا الترابط لا يمكن اعتباره ترابطًا عضويا، وإنما ترابط عِلي يأتي فيه الشكل نتيجة للمضمون. وهذا هو الأمر الواضح في الصيغة الكلاسيكية التي صورت الواقعية على أنها ليست في الموضوع فقط؛ وإنما "في الشكل الذي يصب فيه هذا الموضوع"، وفي مثل هذا النص عن رواية جيمس جويس "بلويسيز": "ومضمون الرواية أو مادتها هو الانهيار والتناقض والتفسخ والانحلال الذي تتميز به الحضارة الحديثة، وأبطال الرواية عناصر مريضة مهزومة، يحركها الانحراف والشذوذ، وتجمعها الفجيعة الحضارية الواحدة. ولقد استعان جويس على إبراز هذه المادة بعدة وسائل صياغة؛ منها المونولوج الداخلي، والتداعي الحر للمعاني، وتداخل الأخيلة، وعكس اتجاه الزمن"[٣٧].

إن هذه الطريقة في إدراك العلاقة بين الشكل والمضمون؛ لا يمكن أولاً أن تكون عضوية، كما أنها بالطبع لا يمكن أن تكون جدلية؛ فهي في الحقيقة أقرب إلى الفهم الكلاسيكي

البلاغي القديم، الذي استخدم صيغة "صب" المضمون أو المعنى في القالب أو الشكل ذاته. وهي صيغة تقوم على وعي كلاسيكي يدرك العلاقة بين العناصر إدراكًا عليا بسيطًا (سبب ومسبب)؛ بحيث يصنف في إطار العلاقة التجاورية في مقابل علاقة التداخل أو الاندماج العضوية، وعلاقة التجادل أو التفاعل في المادية الجدلية أو في الفن الواقعي.

قد يكون هذا الربط الذي قدمناه مع البلاغة العربية القديمة صحيحا اعتمادا على الامتداد التلقائي لآثار الماضي (وخاصة أنه ماضٍ لم يمت)، غير أن في هذا الكتاب نصوصا أخرى تتعارض مع الفهم البلاغي القديم؛ مثل النص الذي سبق أن استشهدنا به "أن مضمون الأدب في جوهره يعكس مواقف ووقائع اجتماعية"؛ فمثل هذا الفهم الاجتماعي الذي شغل به النص والكتاب لم يكن مما يشغل النقاد والبلاغيين العرب القدماء، في حين أن هذا الاهتمام بمضمون الأدب، وبمصطلح الجوهر، بالإضافة إلى صياغات أخرى مثل النظرة إلى العالم وغيرها؛ يمكن أن تذكرنا بلوكاتش، الذي كان الهم الأكبر بالنسبة له هو إدراك جوهر المضمون الاجتماعي؛ أي موقف الفنان أو رؤيته من العالم. وهذا

يجعلنا أقرب إلى الزعم بتأثر الكتاب – في الزاوية التطبيقية منه – بالنقد الماركسي السائد وقتذاك، وهـو كمـا أصـبح معروفًا الآن نقد هيجلي النزعة، وخاصة في قضية الاهتمام بالمضمون على حساب الشكل[٣٨]؛ فهل نستطيع أن نعتبر أن مثل التوجه المضموني/ الاجتماعي (بالمعنى الفـوقي الـذي رأيناه في فهم المجتمع) يمكن أن يقود الكتـاب بعيـدا عـن الرومانسية رغم ابتعاده عن العضوية.

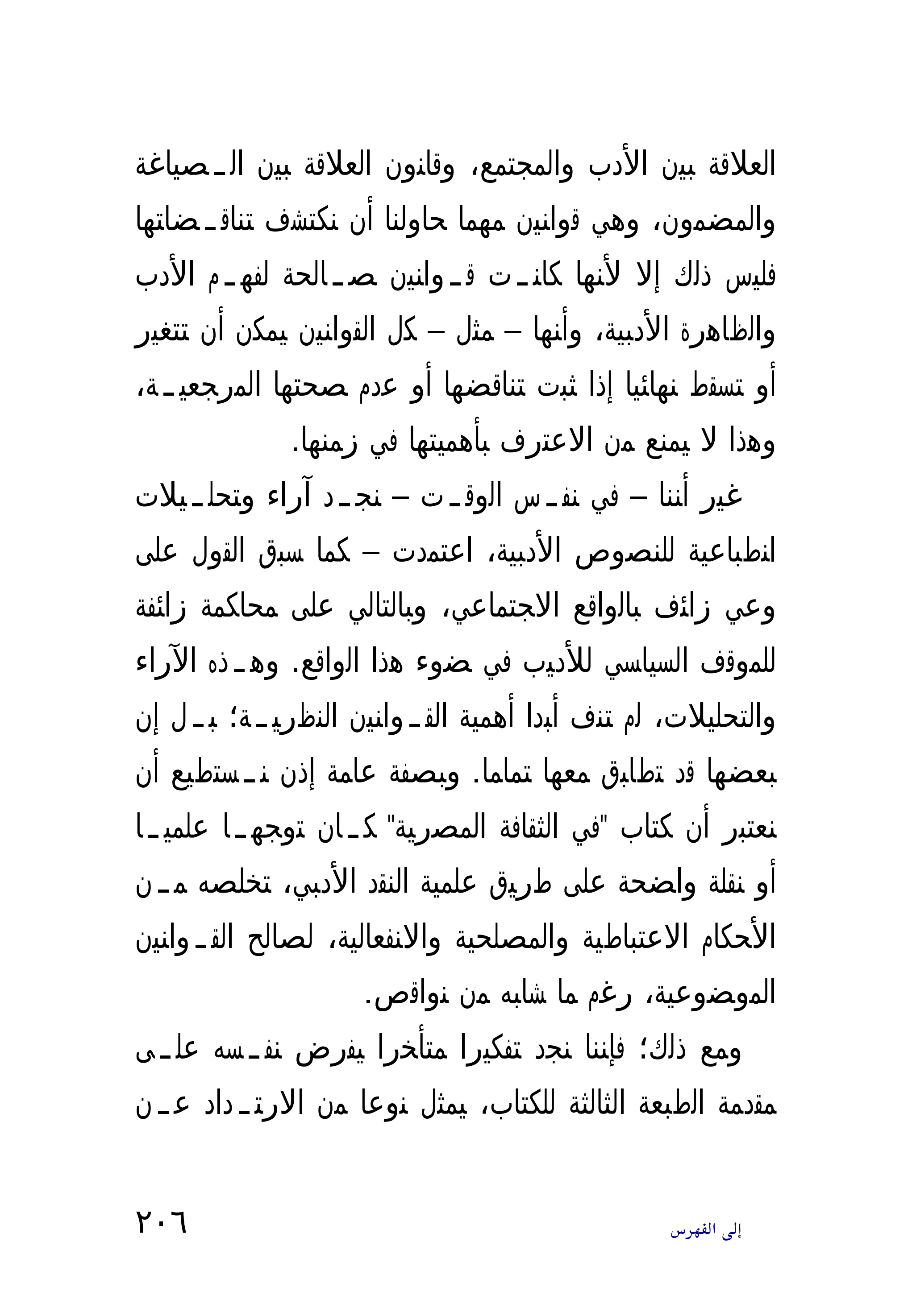
في الحقيقة يصعب ذلـك، رغـم العبـارات الظاهريـة المستخدمة عن الجدل والطبقات والعملية الاجتماعية.. إلـخ؛ لأن الهدف في النهاية كان الوصول إلى رؤية الأديب، وكيف عبر عن الواقع الاجتماعي بالمعنى الفوقي، ولم يكن: كيـف شكل الأديب تناقضات هذا الواقع. ومعنى ذلك أن الاهتمـام كان في النهاية منصبا على الأديب، وليس على تشكيله، الذي هو المادة الموضوعية الملموسة في النص؛ أي ميدان العمل الحقيقي للناقد الأدبي، والذي يستطيع – وحده – أن يعطـي الدلالة الاجتماعية الفعلية للنص الأدبي ولموقف الأديب هـذا الموقف الذي لا نعرفه حقا إلا من خلال تحليل الشكل. ولعل الكاتبان قد أحسنا إحسانًا بالغًا حينما اعترفا بـنقص دراسـة

الدلالة الاجتماعية للشكل الأدبي في مقدمة الطبعـة الثالثـة. وإن كان تبرير هذا النقص بعد امتلاك الأدوات غير كـافٍ؛ لأنه نقص أصيل في المنهج، وفي فهم طبيعة العمل الأدبـي وطبيعة المنهج النقدي.

"٣"

لقد سبق أن أشرنا إلى نص مقدمة الطبعة الثالثة، الـذي حدد هدف الكتاب في التخلص من الرؤية النقدية، "التي كانت سائدة، والتي كان يغلب عليها الطابع الانطباعي الذوقي مـن ناحية، والطابع الكلاسيكي التقريري من ناحيـة أخـرى"(٤٠) والحقيقة إن هذا الـنص المتـأخر جـاء مطابقًـا لـدعاوى وممارسات فعلية في الكتاب؛ فهما يسعيان في مقالـة "فـي الأدب الواقعي" إلى أن "نحدد بشكل واضح (نحـن أنـصار المدرسة الواقعية) أفكارنا، وأن نضعها في إطار علمـي"(٤١) وحسين مروة يشيد في مقدمته للطبعة الأولى أكثر من مـرة "بالوضع العلمي الـصحيح للقـضية"، و"بالمـدلول العلمـي للثقافة"... إلخ(٤٢).

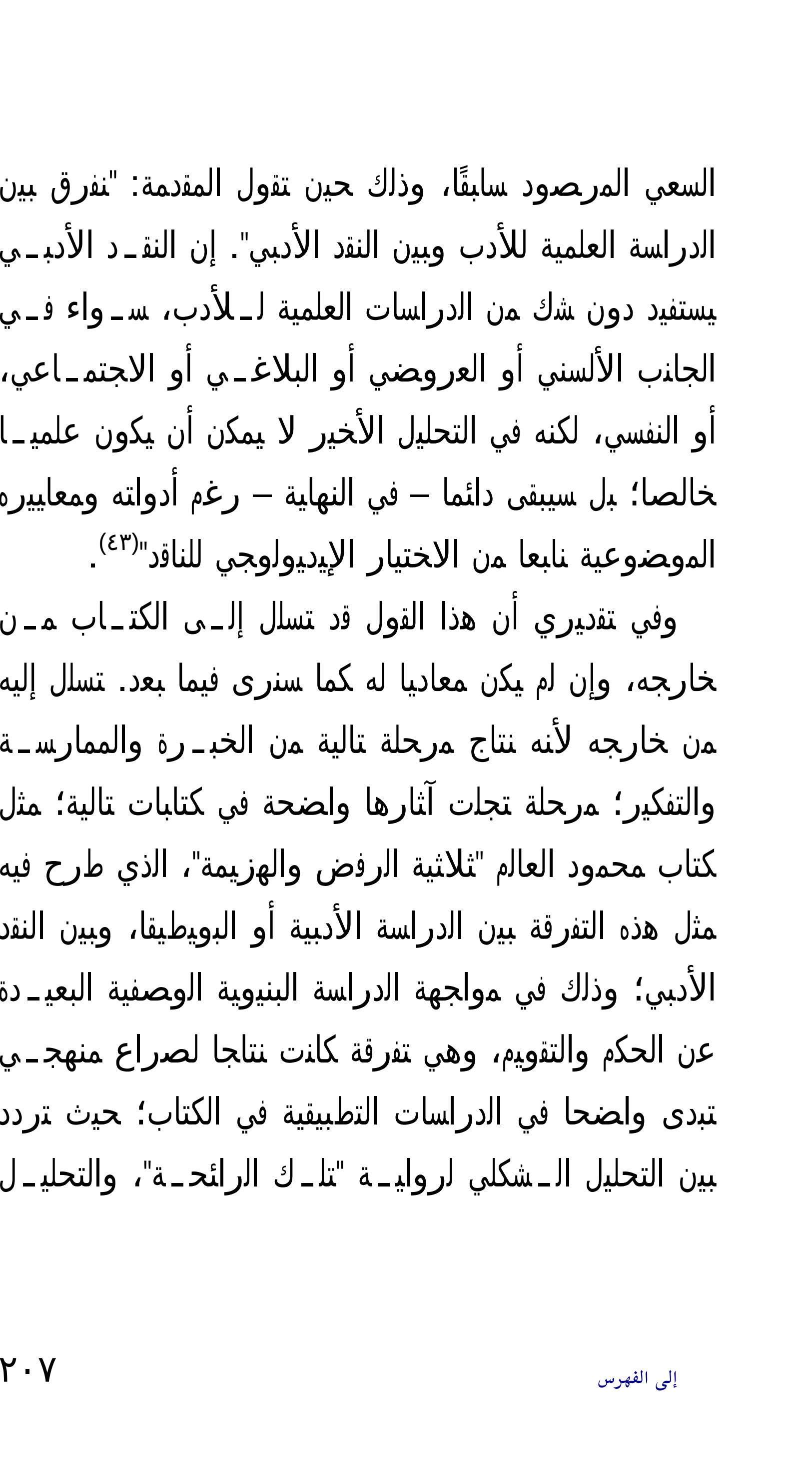
ولعلنا نستطيع – بالفعل – أن نلمح عددا مـن الملامـح العلمية للكتاب بالمقارنة بما سبقه من إنتـاج نقـدي؛ فـنحن نستطيع أن نلمح محاولة جادة وصادقة لتدقيق المـصطلحات والمفاهيم، ومحاولة لاستكمال حدود عامة متكاملة لنظرة في الأدب؛ وظيفته وماهيته، كذلك نستطيع أن نلمـح مجموعـة هامة من القوانين التي تحكم العملية الأدبية، ومنهـا قـانون



العلاقة بين الأدب والمجتمع، وقانون العلاقة بين الـصياغة والمضمون، وهي قوانين مهما حاولنا أن نكتشف تناقـضاتها فليس ذلك إلا لأنها كانـت قـوانين صـالحة لفهـم الأدب والظاهرة الأدبية، وأنها - مثل - كل القوانين يمكن أن تتغير أو تسقط نهائيا إذا ثبت تناقضها أو عدم صحتها المرجعيـة، وهذا لا يمنع من الاعترف بأهميتها في زمنها.

غير أننا - في نفـس الوقـت - نجـد آراء وتحلـيلات انطباعية للنصوص الأدبية، اعتمدت - كما سبق القول على وعي زائف بالواقع الاجتماعي، وبالتالي على محاكمة زائفة للموقف السياسي للأديب في ضوء هذا الواقع. وهـذه الآراء والتحليلات، لم تنف أبدا أهمية القـوانين النظريـة؛ بـل إن بعضها قد تطابق معها تماما. وبصفة عامة إذن نـستطيع أن نعتبر أن كتاب "في الثقافة المصرية" كـان توجهـا علميـا أو نقلة واضحة على طريق علمية النقد الأدبي، تخلصه مـن الأحكام الاعتباطية والمصلحية والانفعالية، لصالح القـوانين الموضوعية، رغم ما شابه من نواقص.

ومع ذلك؛ فإننا نجد تفكيرا متأخرا يفرض نفـسه علـى مقدمة الطبعة الثالثة للكتاب، يمثل نوعا من الارتـداد عـن


السعي المرصود سابقًا، وذلك حين تقول المقدمة: "نفرق بين الدراسة العلمية للأدب وبين النقد الأدبي". إن النقد الأدبي يستفيد دون شك من الدراسات العلمية للأدب، سواء في الجانب الألسني أو العروضي أو البلاغي أو الاجتماعي، أو النفسي، لكنه في التحليل الأخير لا يمكن أن يكون علميا خالصا؛ بل سيبقى دائما – في النهاية – رغم أدواته ومعاييره الموضوعية نابعا من الاختيار الإيديولوجي للناقد"(٤٣).

وفي تقديري أن هذا القول قد تسلل إلى الكتاب من خارجه، وإن لم يكن معاديا له كما سنرى فيما بعد. تسلل إليه من خارجه لأنه نتاج مرحلة تالية من الخبرة والممارسة والتفكير؛ مرحلة تجلت آثارها واضحة في كتابات تالية؛ مثل كتاب محمود العالم "ثلاثية الرفض والهزيمة"، الذي طرح فيه مثل هذه التفرقة بين الدراسة الأدبية أو البويطيقا، وبين النقد الأدبي؛ وذلك في مواجهة الدراسة البنيوية الوصفية البعيدة عن الحكم والتقويم، وهي تفرقة كانت نتاجا لصراع منهجي تبدى واضحا في الدراسات التطبيقية في الكتاب؛ حيث تردد بين التحليل الشكلي لرواية "تلك الرائحة"، والتحليل

الانطباعي التقويمي لرواية "اللجنة"، وإن نجح فـي الجمـع بينهما في تحليله لـ "نجمة أغسطس"[٤٤].

ويبدو لنا أن محاولة إبعاد النقد الأدبي عن العلمية تعتمـد على مفهوم محدد للعلمية، نابع من العلـوم الطبيعيـة التـي تتصف القوانين فيها بالموضوعية والإحكام والإطلاق. وهي خصائص تتعارض عند العـالم – كمـا كانـت عنـد طـه حسين –[٤٥] مع حرية الأدب والأديب، وخصوصيته الذاتية، كما تتعارض مع إبداعية التفسير ومرونته لدى الناقد.

غير أن الوعي المعاصر بطبيعة القوانين العلمية، حتـى في العلوم الطبيعية؛ يكشف لنا أن هذه الموضـوعية وهـذه الأحكام المطلقة ليست إلا وهمـا؛ لأن الظـروف المعمليـة للتجربة العلمية، ووجود الإنسان الباحث؛ تقللان كثيرا مـن حيادية هذه التجربة، فإذا انتقلنا إلى العلوم الإنـسانية التـي يسعى النقد الأدبي منذ أكثر من قرن من الزمان للانتـساب إليها، وإن كان ضل الطريق بسبب النزعات الوضعية لرواد هذا الطموح؛ فإننا سوف نجد أن حساب دور الناقد وتدخلـه الأيديولوجي (الذي يحكم انطباعاته وتحيزاتـه)؛ هـو أمـر ضروري، ولا بد من الاعتراف به، وأن عدم الاعتراف بـه

إلى الفهرس

هو نوع من نفي موضوعية العملية البحثية.. التي يتدخل فيها الباحث بوضوح، سواء عبر الاختيارات النظرية، أو الأدوات الإجرائية. إن موضوعية البحث العلمي في العلوم الإنـسانية تقتضي إذن الاعتراف بالتدخل الأيديولوجي للباحث. وهـذا لا ينفي عن هذه العلوم موضوعيتها غير الوضعية. غير أن الاعتراف بهذا الدور الأيديولوجي للباحث، أو للناقد لا ينبغي أن يتخذ حجة لنفي موضوعية المادة المدروسـة ذاتهـا؛ أي النص الأدبي، وحقائق التشكيل المادية الملموسة، والوقـائع التاريخية الخاصة به، التي ثبتت صحتها؛ فهـذا الاعتـراف شيء، والقول بأن النقد الأدبي سيبقى في النهاية نابعـا مـن الاختيار الأيديولوجي للناقد شيء آخر؛ لأن معنـاه إطـلاق الجانب الثاني في العملية النقدية من أي قيـود موضـوعية، وبالتالي فهو عودة إلى الانطباعية التي رأينا كتاب "في الثقافة المصرية" قد جاء ليواجهها.

وهنا نستطيع أن نطرح السؤال: هل جاء الكتاب ليواجـه الانطباعية حقا؟ الإجابة في تقديري بالإثبات والنفي معا؛ فما سبق أن رصدناه من ملامح "علمية" في الكتاب حقيقة وقعت في التاريخ، والكتاب شاهد على ذلك. ولا شك أنه كما قلنـا؛

إلى الفهرس

كان نقلة علمية هامة في نقدنا العربي الحديث. غير أن هـذه النقلة كما حاول هذا التحليـل أن يوضـح لـم تخـل مـن التناقضات، وأن هذه التناقضات عنت أن أكثر مـن منهج نقدي وأكثر من تصور للأدب قد اجتمعت في صيغة توفيقية غير مدركة في الكتاب. أما ما بعد الكتاب فقد برزت بعـض هذه التوجهات على حساب غيرها؛ نظرا لاختلاف الظروف وتطور الكاتبين، تطورا جعلهما – أحيانًا – يتصالحان مـع أعداء الأمس (طه حسين[٤٦] ونجيب محفوظ)، أو أن يرتـد أحدهما إلى الفهم الإنساني (الهيوماني) للشعر ووظيفتـه[٤٧]، أو غير ذلك من القضايا الفكرية أو الـسياسية. ولكـن هـل ينتقص ذلك شيئًا من قيمة كتـاب "فـي الثقافـة المـصرية" وأهميته. لا أعتقد. لقد جاء الكتاب ليقوم بدور تاريخي فـي لحظة مليئة بالمتناقضات، وقد انعكست عليه هو نفسه هـذه المتناقضات، ولكنه بإيجابياته وسلبياته كان معلما هاما فـي تاريخ النقد العربي الحديث، تعلم منه الكثيرون، وفي مقدمتهم منتقدوه، والساعون إلى تجاوزه.

* * *

الهوامش

(١) صدرت الطبعة الأولى من الكتاب عن دار الفكر الجديد، بيروت، سنة ١٩٥٥.

(٢) الطبعة الثالثة صدرت عن دار الثقافة الجديدة بالقاهرة، سنة ١٩٨٩.

(٣) مقدمة الكتاب (ص ٥) من الطبعة الثانية، دار الأمان، الرباط، ١٩٨٨.

(٤) نفسه، ٢٠.

(٥) مقدمة الطبعة الثالثة، ص ١٥، وفي المقدمة نفسها يشير المؤلفان إلى أن المقالات قد كتبت كأداة من أدوات معركة الديمقراطية في مصر (سنة ١٩٥٤)؛ أي ما عرف بأزمة المثقفين على سلطة يوليو، غير أن الكتاب يخلو في الحقيقة من أي إشارة إلى هذا الصراع، ولا يبدو لهذه الأزمة أثر واضح فيه.

(٦) نفسه، ص ١٦.

(٧) نفسه، ص ١٩.

(٨) ط ٢، ص ١٧ – ١٨.

(٩) نفسه، ص ١٩.

(١٠) نفسه، ص ٢١.

(١١) نفسه، ص ١٨.

(١٢) نفسه، ص ٢٣.
(١٣) نفسه، ص ٥٠.
(١٤) نفسه، ص ٢٨.
(١٥) نفسه، ص ١٠٦.
(١٦) راجع بشأن دور الأدب في نقض الأيديولوجيا؛ دراسة تيري إيجلتون الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة جـابر عـصفور، مجلة فصول، عدد ٣، سنة ١٩٨٥، ص ٣٨ – ٤٠.
(١٧) لعل أكثر من أعطى هذا الدور للشكل هو أدورنو، راجع:
Fredric Jameson: Marxism and Form,. Princeton University Press 1971. p. 34 – 35.
(١٨) في الثقافة المصرية، ط ٢، ص ٩٩ – ١٠٠، ويعتمد جابر عصفور على هذا النص ليصل إلى ما يلي: هل هناك خلاف جذري ين هذه الصيغة النقديـة المنتـسبة إلـى الواقعيـة والصيغة التوفيقية عند طه حسين؟

وهل هناك فارق حقيقي بين أن يقول عبد العظيم أنيس نجيب محفوظ "كاتب البرجوازية الصغيرة لأنـه "يعكـس" طبقتـه، أو يقول حسين إن أدب فونتني ورابليه في القـرن الـسادس عشر "يصور حياة الطبقة الفرنسية التي كانا يعيـشان فيهـا أصدق تصوير".

فليس هناك أي فارق جذري بين موقف طه حسين وخـصوم الخمسينيات من الواقعيين، إنه واقع معهم فـي إطـار نفـس الموقف، بكل مزالقه التي تنطوي على السلب، يتحول العمـل

الأدبي إلى محاكاة، ويجعل التغير في الأدب صدى آليا لتغير المجتمع". راجع: "المرايا المتجاورة". الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٣، ص ١١٣ - ١١٤.

ونحن لا نظن أن إحساس طه حسين بمفهوم "الطبقة" هو نفس إحساس عبد العظيم أنيس، وإن اتفقا في المفهوم المحدد، هذا بالإضافة إلى الفارق الواضح بين مصطلحي الانعكاس "والصدى"، اللذين لا علاقة بينهما إلا إذا أردنا مجرد البحث عن الثابت، وأهملنا التغير، وخاصة إذا أدركنا أن مفهوم "الانعكاس" عند أنيس يتضمن في المعنى الممارس مفهوم التعبير كما سيتضح.

(١٩) في الثقافة المصرية، ط ٢، ص ٩٧.

(٢٠) التعبير سواء في معناه العربي أو في أصوله الأوروبية (Express)؛ ويعني إخراج ما بالداخل وليس رؤية ما بالخارج.

(٢١) في الثقافة المصرية، ط ٢، ص ٩٨.

(٢٢) نفسه، ص ٢٠.

(٢٣) نفسه، ص ٢١.

(٢٤) نفسه، ص ٢٠.

(٢٥) راجع مقالة عبد العظيم أنيس في صحيفة الأهالي عدد ١٩٨٨/١١/١٦: "أسعد ا مساءك يا نجيب"، ومقالة محمود العالم بعدد ٨٨/١٠/١٩ من الأهالي أيضا، المتناقضة مع

إدانته الواضحة لجائزة نوبل في كتاب "في الثقافة المصرية"، راجع ص ١٧.

(٢٦) مقدمة الطبعة الثالثة، ص ١٦.

(٢٧) في الثقافة المصرية، ط ٢، ص ٢٥.

(٢٨) نفسه، ص ٤٢.

(٢٩) نفسه ص ٤٤، وراجع أيضا صفحات ٤٣، ٤٩.

(٣٠) راجع دراستنا عن كتاب "الديوان" في الفصل الأول من هذا الكتاب.

(٣١) نفسه، ص ٣٣.

(٣٢) نفسه، ص ٣٦.

(٣٣) راجع الدراسة السابقة عن كتاب "الديوان".

(٣٤) في الثقافة المصرية، ص ٣٥.

(٣٥) نفسه ص ٣٧.

(٣٦) نفسه ص ٤٧.

(٣٧) نفسه، ص ٣٣ – ٣٤، وراجع أيضا في نفس الصفحة المقارنة مع رواية العاصفة لإيليا أهرنبرغ بنفس المنهج.

(٣٨) راجع بهذا الشان كتاب:

Tony Bennett, Formalism and Marxism ibid, p. 13.

(٣٩) كتب أبو سيف يوسف بتوقيع كمال يوسف مقالاً في مجلة الرسالة (عدد يونيو ٥٦) بعنوان "نقادنا الواقعيون غير واقعيين")، وعنوان المقاله واضح؛ إذ ينفي الواقعية عن الكتاب، معتمدا على عدة عوامل، منها أنه لم يستطع أن يجد

الصيغة المصرية للماركسية، واعتمد طوال الوقـت علـى أمثلة من الأدب الأوروبي، ثم دافع المقال عن نجيب محفوظ ككاتب قومي، مشيرا إلى أن الكاتبين ينتميـان إلـى نفـس الطبقة التي ينتمي إليها محفـوظ، ولـيس إلـى الـشعب، أو الطبقة العاملة. وينهي اتهاماته بأن الكتاب دعوة تفرقـة للمصريين في وقت يحتاجون فيه إلى التجمع، كما ظهر في دعوة يوسف السباعي بمجلة الرسالة. ولقد أشارت مقدمـة الطبعة الثالثة من الكتاب إلى المقال، واعتبرته في النهايـة "تعبيرا عن اختلاف عملي حول الموقف من جمعية الأدبـاء آنذاك" (ص ١٩)، وقد يكون هذا الرد صـحيحا كمـا هـو واضح من المقال، غير أن ما يهمنا في هـذه القـضية أن بالمقال من الحجج ما يسند تحليلنا الحالي، الذي حـاول أن يدرك تناقضات المنهج في الكتاب بين المعلـن والمتحقـق، وإن كان من المهم أن نلاحـظ أن كاتـب المقـال نفـسه (أبو يوسف يوسف) قد وقع في نفس المـشكلات المنهجيـة التي وقع فيها الكتاب؛ حيث خلط بين الشكل والمضمون في قضية قومية نجيب محفوظ وغيـر ذلـك؛ ممـا يعنـي أن التناقضات المنهجية التي رصدناها هنا لم تكن في الحقيقـة فردية، بقدر ما كانت إفـرازا لمرحلـة اجتماعيـة مليئـة بالتناقضات، ربما كان أبرزها – كما أشرنا – عـدم وعـي القيادة الثورية آنذاك بحدودها الثورية والطبقيـة، ودورهـا التاريخي؛ مما أدى إلى التباس على مختلف الأصعدة.

(٤٠) في الثقافة المصرية، ط ٣، ص ١٦.

(٤١) في الثقافة المصرية، ط ٢، ص ٢٣.

(٤٢) راجع صفحات ٨، ٩ من الطبعة الثانية.

(٤٣) في الثقافة المصرية، ط ٣، ص ٢٢.

(٤٤) راجع محمود أمين العالم: ثلاثية الرفض والهزيمة، دراسة نقدية لثلاث روايات لصنع الله إبراهيم، دار المستقبل بالقاهرة سنة ١٩٨٦، ص ١٨ – ١٩، ونقدنا له في مجلة اليوم السابع، باريس، عدد ٥ أغسطس ١٩٨٥.

وراجع أيضا نفس المقولة للعالم في مقالته "ثلاث دراسات عن أمل دنقل" بمجلة الشعر، القاهرة، عدد أبريل ١٩٩١.

(٤٥) راجع تفرقة طه حسين بين تاريخ الآداب والنقد الأدبي في كتابيه "في ذكرى أبي العلاء"، و"في الأدب الجاهلي"، ومناقشاتنا له في دراستنا عن كتابه "في الشعر الجاهلي" في الفصل الثاني من الكتاب.

(٤٦) راجع موقف العالم من طه حسين في مجلة أدب ونقد؛ باعتباره هو الحل، عدد أكتوبر ١٩٨٨، ص ٣٥.

(٤٧) راجع دراسة العالم عن "أزمة الشعر وأزمة الحضارة" في مجلة إبداع، عدد مارس ٩٩١، التي يبدأها وينهيها بمقولة "في البدء كان الشعر".

* * *

خاتمة

أزمة المنهج في النقد العربي المعاصر

الماضي الحاضر.. الحاضر الماضي

قد لا تستطيع عين المؤرخ أن ترصد في الحاضر ما أدركته في الماضي؛ بمعنى أننا إذا كنا قد استطعنا أن نرصد سيادة واضحة نسبيا لنظرية نقدية في النصف الأول من القرن العشرين، تنتمي إلى نظرية التعبير (أو تزعم ذلك)، ثم سيادة نظرية أخرى تقترب من نظرية الانعكاس مع نهايات تلك الفترة وحتى منتصف السبعينيات تقريبا؛ فإننا لا نستطيع أن نزعم سيادة نظرية أو منهج ما خلال العقدين الأخيرين من هذا القرن. بل إننا نجد شظايا متفرقة لمناهج متعددة، تطرح نفسها جميعا في ساحة النقد الأدبي، وبصفة خاصة الجانب النظري منه. ومن بين هذه المناهج يمكننا أن نرصد: الشكلية الروسية، البنيوية، والبنيوية التوليدية، والسيموطيقا، والأسلوبية، ثم أخيرا التفكيكية، والتأويلية

(الهرمنيوطيقا)، بالإضافة طبعا إلى الاجتهادات الماركسية الجديدة لدى أنصار "ألتوسير" وامتداداته، وكذلك "باختين".

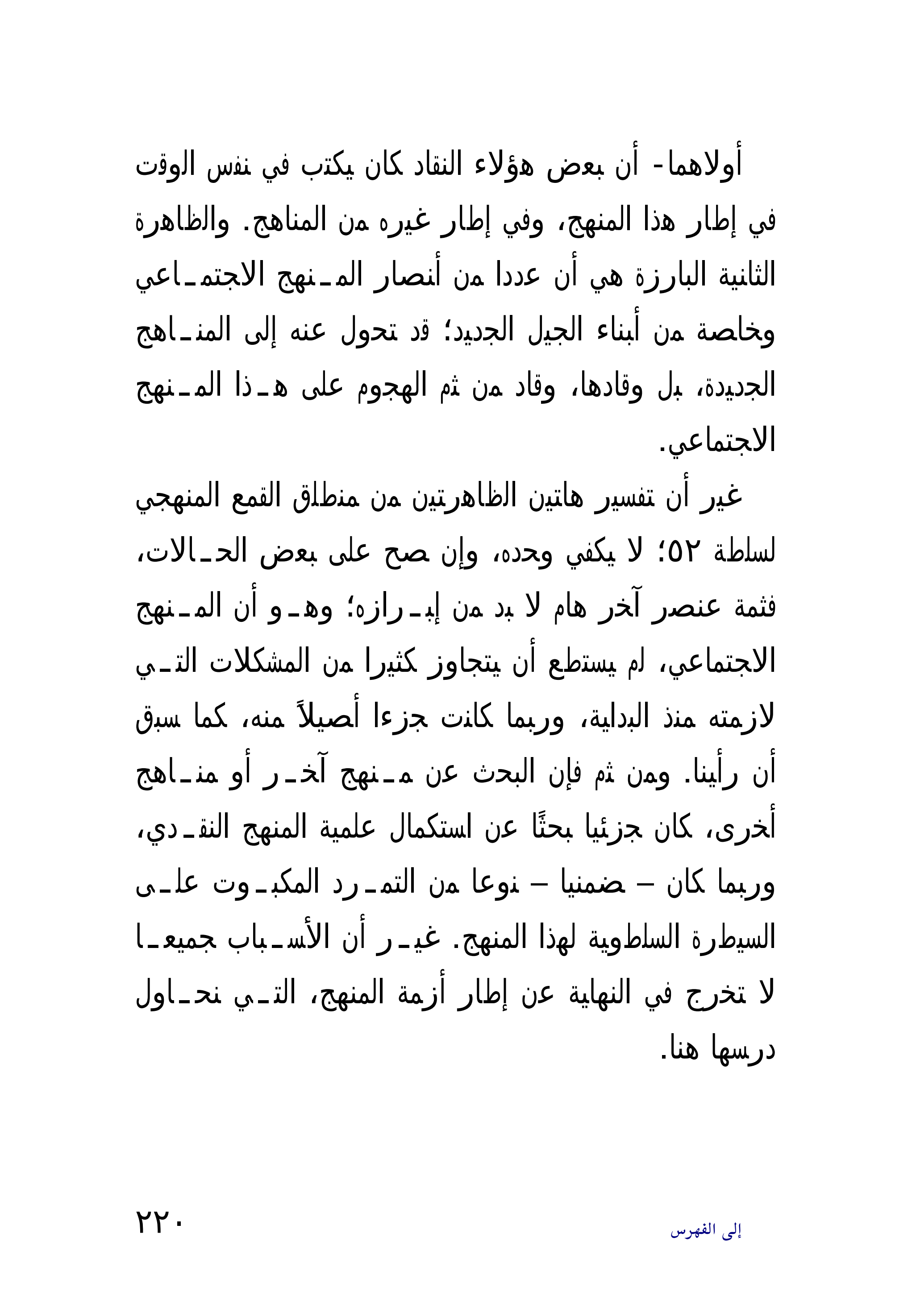
غير أننا إذا استثنينا من هذه المناهج التفكيكية والتأويلية؛ فإننا نستطيع أن نلمح خيطًا مشتركًا بين بقية المناهج المذكورة، يتمثل في الاهتمام بالنص أولاً، وقبل كل شيء؛ وهو الاهتمام الذي كان مفقودا – إلى درجة كبيرة – لدى النظيرتين السابقتين: التعبير والانعكاس. وهو نفس الاهتمام الذي كان مصدر الاتهام الذي وجه إلى هاتين النظريتين، والانقلاب الذي حدث عليهما في السبعينيات.

لقد كانت السيادة خلال الستينيات للمنهج الاجتماعي دون منازع؛ ظاهريا على الأقل، ومن حيث الفعالية في الحياة الثقافية، أما في التعليم والجامعات فإن المناهج التقليدية (البيئية كما سماها محمود العالم) كانت وما زالت مستقرة وسائدة حتى الآن، مع بعض الاستثناءات التي تتمثل في بؤر محدودة تمثلت في بؤرة الاجتماعيين في قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة، وبؤرة اللغويين الأسلوبيين في قسم اللغة العربية بجامعة عين شمس أو بدار العلوم. وهذا الاستقرار لا يعني انتفاء الصراع، سواء على المستوى الأكاديمي،

أو على المستوى الثقافي؛ فسيادة المنهج الاجتماعي (أو ما سمي خطأ باسم مدرسة أدبية هي الواقعية)؛ لم يمنع استمرار صيغة أو أكثر من صيغ المنهج النفسي، أو استمرار مقاومة منهج النقد الجديد (الأمريكي) في قسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة، وفي المجلات والمؤسسات الثقافية.

لقد كان منهج النقد الجديد أكثر المناهج المشار إليها اهتماما بالنص في ذاته، دون المبدع أو الواقع، ومن هنا كان اتهامه بأنه من أنصار الفن للفن؛ مما قلل كثيرا من تأثيره وفعاليته في الواقع الثقافي، هذا بالإضافة إلى أن حجم الإنتاج الذي تبنى هذا المنهج باللغة العربية كان محدودا بالمقارنة مع المناهج الأخرى، وخاصة المنهج الاجتماعي.

وقد يكون من الضروري هنا أن نشير إلى أن كثيرا من الأسماء التي ساهمت في النقد الاجتماعي كانت دخيلة عليه بمعنى أو بآخر، وبدرجة أو بأخرى؛ نظرا لأن هذا النقد، كما تصور البعض هو الاتجاه الذي ترضى عنه السلطة الناصرية، ومن هنا يمكن أن نفهم ظاهرتين هامتين:



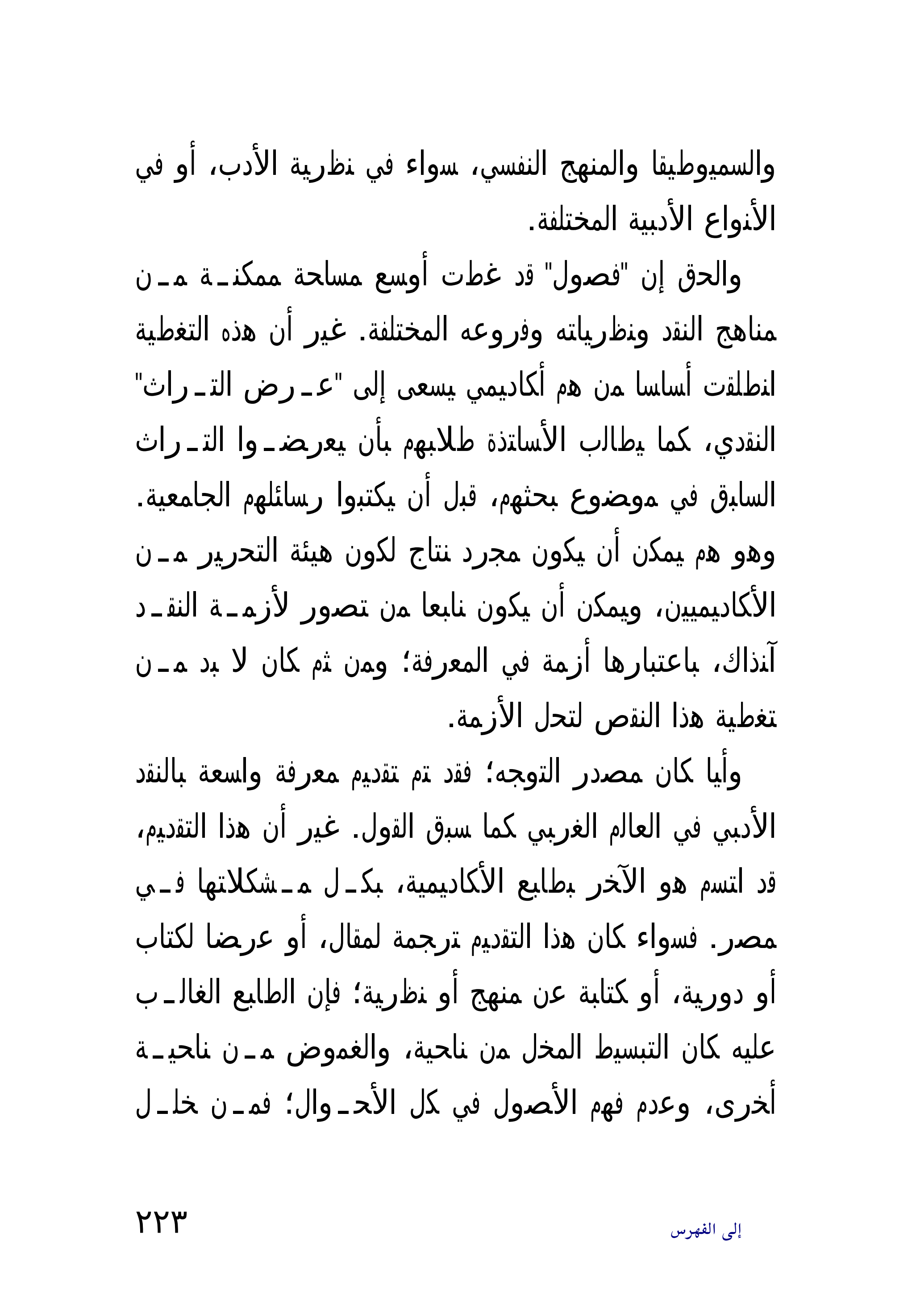
أولاهما- أن بعض هؤلاء النقاد كان يكتب في نفس الوقت في إطار هذا المنهج، وفي إطار غيره من المناهج. والظاهرة الثانية البارزة هي أن عددا من أنصار المـنهج الاجتمـاعي وخاصة من أبناء الجيل الجديد؛ قد تحول عنه إلى المنـاهج الجديدة، بل وقادها، وقاد من ثم الهجوم على هـذا المـنهج الاجتماعي.

غير أن تفسير هاتين الظاهرتين من منطلق القمع المنهجي لسلطة ٥٢؛ لا يكفي وحده، وإن صح على بعض الحـالات، فثمة عنصر آخر هام لا بد من إبـرازه؛ وهـو أن المـنهج الاجتماعي، لم يستطع أن يتجاوز كثيرا من المشكلات التـي لازمته منذ البداية، وربما كانت جزءا أصيلاً منه، كما سبق أن رأينا. ومن ثم فإن البحث عن مـنهج آخـر أو منـاهج أخرى، كان جزئيا بحثًا عن استكمال علمية المنهج النقـدي، وربما كان – ضمنيا – نوعا من التمـرد المكبـوت علـى السيطرة السلطوية لهذا المنهج. غيـر أن الأسـباب جميعـا لا تخرج في النهاية عن إطار أزمة المنهج، التـي نحـاول درسها هنا.

لقد بدأ النقاد العرب يتعرفون على المناهج الجديدة خـلال الستينيات، ولكن هذا التعرف لم يتبلـور بوضـوح إلا فـي السبعينيات (ربما خارج مصر وبصفة خاصة في المغـرب العربي وبيروت)، ثم تكـرس وبـدأ يمـارس فعليـا فـي الثمانينيات. وهذا التبلور والتكريس لم ينفـصلا فـي مـصر بصفة خاصة عن التحـول الـسياسي الـذي حـدث بعـد مايو ١٩٧١، وانهيار السلطة الناصـرية. وإذا كـان هـذا الانهيار قد بدأ قبل ذلك بأربع سنوات بعـد هزيمـة ١٩٦٧، فإن القدرة على الفكاك من هذه السلطة ومؤسساتها لم تتحقق بوضوح إلا مع منتصف السبعينيات؛ حيـث تمـت تـصفية الحرس الثقافي القديم، وبدأ إحلال صف جديد من المثقفـين بتوجهات جديدة، كان من بينها النقد الجديد.

لقد تم التحول على المستوى الثقافي والنقـدي تـدريجيا خلال السبعينيات؛ ففي الوقت الذي كان الحديث فيـه شـائعا عن الديمقراطية، وتعدد المنابر في الاتحاد الاشـتراكي، ثـم الأحزاب بعد ذلك، تم إغلاق مجـلات "اليـسار"، الطليعـة والكاتب، ولم يحل محلهما سوى "جديد" رشاد رشدي و"ثقافة" يوسف السباعي، وكلتاهما لم تـستطيعا أن تقومـا بالـدور

البديل؛ فأُلغيتا وجيء محلهما مع سنة ١٩٨٠ بمجلات إبداع وفصول والقاهرة، وغيرها. وفي هذا الوقت كان قد تم عزل كثير من المثقفين والنقاد من مواقعهم، وسافر منهم الكثيرون إلى الخارج، سواء إلى أوروبا أو بلاد الخليج، ومن لم يسافر عكف على ذاته أو هاجر إليها. وهكذا بدت الساحة خالية من زعامات النقد الاجتمـاعي، ولـم يـستطع النقـد الجديـد (الأمريكي) القيام بدور فعال، وكذلك ثقافة يوسف الـسباعي التقليدية. وهنا جاء الجديد متمثلاً في مجلة فصول، ولقد كان الهم الواضح لفصول هو أن تفك "الانغـلاق" النقـدي علـى المناهج السابقة، وخاصة المنهج الاجتماعي. فبدأت منذ العدد الثاني في تقديم "مناهج النقد الأدبـي" الجديـدة، ولـم يكـن للماركسية منها نصيب بالاسم، وإن كان هناك مقالـة عـن مشكلة الانعكاس كتبت من وجهة نظر معادية. وبعـد ذلـك توالت المناهج ضمن الأعـداد، ومـن بينهـا الإسـهامات الماركسية "الجديدة"، ولكن ضمن أطـر أخـرى ومـسميات مختلفة: علم اجتماع الأدب، البنيوية التوليدية.. إلخ؛ وذلك في إطار التنوع المنهجي الذي قدمت فيه الأسـلوبية والبنيويـة

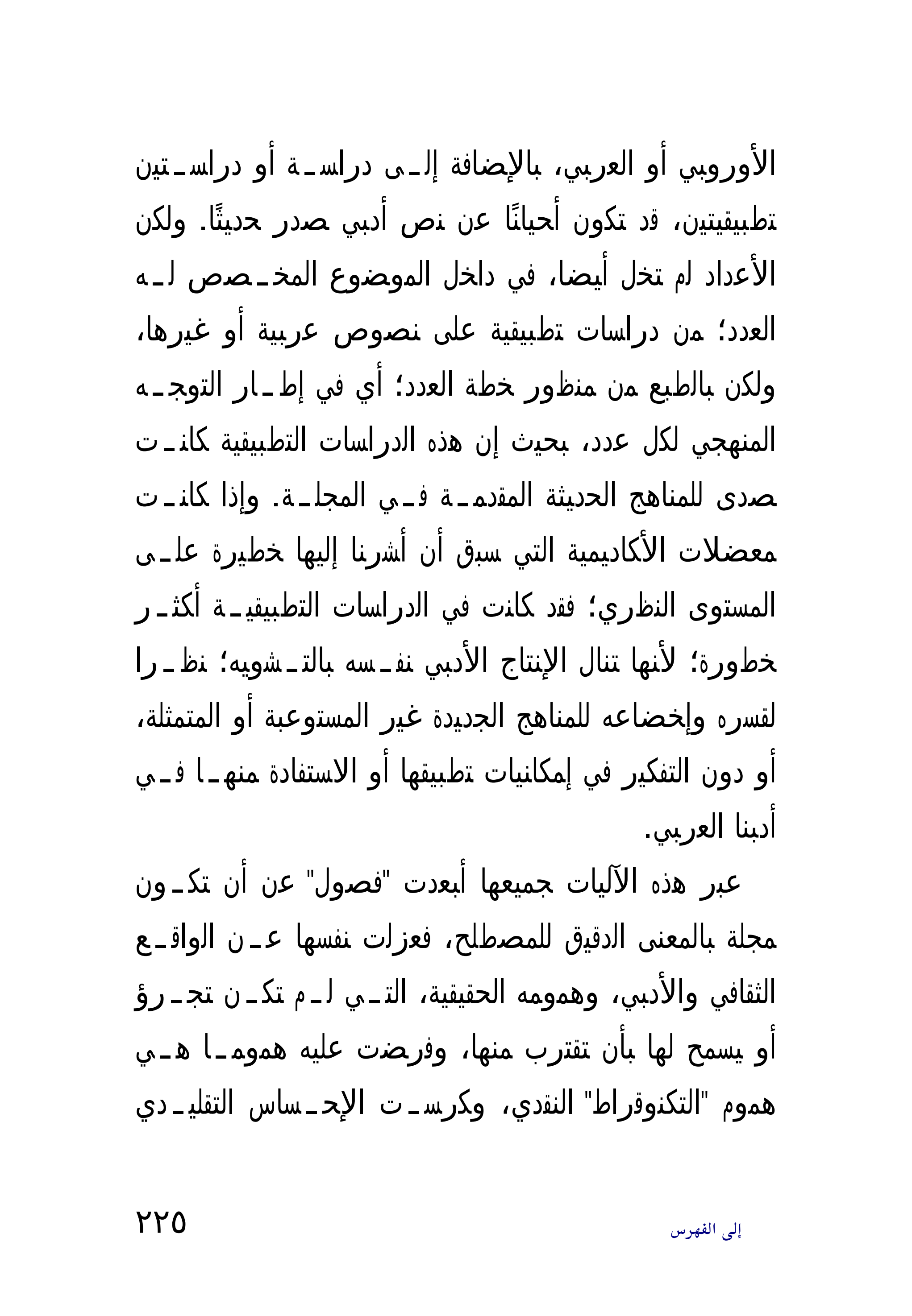

والسميوطيقا والمنهج النفسي، سواء في نظرية الأدب، أو في الأنواع الأدبية المختلفة.

والحق إن "فصول" قد غطت أوسع مساحة ممكنـة مـن مناهج النقد ونظرياته وفروعه المختلفة. غير أن هذه التغطية انطلقت أساسا من هم أكاديمي يسعى إلى "عـرض التـراث" النقدي، كما يطالب الأساتذة طلابهم بأن يعرضـوا التـراث السابق في موضوع بحثهم، قبل أن يكتبوا رسائلهم الجامعية. وهو هم يمكن أن يكون مجرد نتاج لكون هيئة التحرير مـن الأكاديميين، ويمكن أن يكون نابعا من تصور لأزمـة النقـد آنذاك، باعتبارها أزمة في المعرفة؛ ومن ثم كان لا بد مـن تغطية هذا النقص لتحل الأزمة.

وأيا كان مصدر التوجه؛ فقد تم تقديم معرفة واسعة بالنقد الأدبي في العالم الغربي كما سبق القول. غير أن هذا التقديم، قد اتسم هو الآخر بطابع الأكاديمية، بكـل مـشكلاتها فـي مصر. فسواء كان هذا التقديم ترجمة لمقال، أو عرضا لكتاب أو دورية، أو كتابة عن منهج أو نظرية؛ فإن الطابع الغالـب عليه كان التبسيط المخل من ناحية، والغموض مـن ناحيـة أخرى، وعدم فهم الأصول في كل الأحـوال؛ فمـن خلـل

وتضارب في ترجمة المصطلحات، إلى تناقض في فهم الجمل، إلى قصور في فهم الخلفية التي تنطلق منها المقولات، والنسق الذي تنتمي إليه الجزئيات، والسياق الذي تنبع منه النظريات وتجيب على أسئلته، سواء كان سياقًا ثقافيا أو سياسيا أو اجتماعيا. وكل هذا أوقع القارئ العربي الذي لا يجيد الاطلاع على اللغات الأصلية المنقولة عنها، والذي أخذته الدهشة والانبهار؛ في حالة من الصنمية إزاء المقدم الذي لا يفهمه. وإن كان ماهرا استطاع أن يستل مصطلحا من هنا وآخر من هناك وراح يردده في المنتديات الأدبية وعلى المقاهي، دون وعي أو إدراك للتنافر الممكن وقوعه، والنتائج السيكوباتية التي يمكن أن يعانيها هو نفسه أو من يسمعه.

وحرصت "فصول" على أن تخصص عددا كاملاً (نحو ثلاثمائة صفحة من أكبر قطع يمكن الإمساك به !) لموضوع واحد، وفي ذيل العدد بعض المتابعات الخاصة بالواقع الأدبي، لم تبتعد هي الأخرى عن الأكاديمية؛ لأنها كانت حريصة على أن تعرف القارئ بالمجلات الأجنبية الجديدة والرسائل الجامعية، وبعض الوثائق النقدية الهامة في النقد



الأوروبي أو العربي، بالإضافة إلى دراسة أو دراستين تطبيقيتين، قد تكون أحيانًا عن نص أدبي صدر حديثًا. ولكن الأعداد لم تخل أيضا، في داخل الموضوع المخصص له العدد؛ من دراسات تطبيقية على نصوص عربية أو غيرها، ولكن بالطبع من منظور خطة العدد؛ أي في إطار التوجه المنهجي لكل عدد، بحيث إن هذه الدراسات التطبيقية كانت صدى للمناهج الحديثة المقدمة في المجلة. وإذا كانت معضلات الأكاديمية التي سبق أن أشرنا إليها خطيرة على المستوى النظري؛ فقد كانت في الدراسات التطبيقية أكثر خطورة؛ لأنها تنال الإنتاج الأدبي نفسه بالتشويه؛ نظرا لقسره وإخضاعه للمناهج الجديدة غير المستوعبة أو المتمثلة، أو دون التفكير في إمكانيات تطبيقها أو الاستفادة منها في أدبنا العربي.

عبر هذه الآليات جميعها أبعدت "فصول" عن أن تكون مجلة بالمعنى الدقيق للمصطلح، فعزلت نفسها عن الواقع الثقافي والأدبي، وهمومه الحقيقية، التي لم تكن تجرؤ أو يسمح لها بأن تقترب منها، وفرضت عليه هموما هي هموم "التكنوقراط" النقدي، وكرست الإحساس التقليدي

بالانبهار بالغرب والتبعية له.. وفي النهاية زيفـت الـوعي بأزمة النقد وحولتها إلى أزمة تقنية، وقدمت لها من ثم حـلا كرسها ولم يكن يمكنه أن يقدم لها حلا حقيقيا.

إن ما سبق من رصد لوجهة نظرنا (الخاصة) في الـدور الذي مارسته مجلة فصول في حياتنا الثقافية، خلال أكثر من عقد من الزمان؛ لن يمنع من الاعتراف بأن هناك الكثير من الدراسات شديدة الأهمية التي قدمت في المجلة، ولكن هـذه الدراسات ليست هي الغالبة، كما أن الإطار الذي وضعت فيه سواء على المستوى المنهجي للمجلة، أو حتى على مـستوى حجمها وفصيلتها، وتحولها إلى كتاب؛ فقد أفقد هذه الدراسات الهامة التأثير الحقيقي الذي كان يمكن أن تحققه لو كانت في إطار آخر. كذلك لن تمنعني وجهـة النظـر الـسابقة مـن الاعتراف بأن أغلبية المثقفين العرب وليس المـصريين قـد رأوا في فصول عملاً شديد الإيجابية والفعالية؛ بحيث يمكـن القول إن فصول واختياراتها كانت استجابة فعلية لاحتياجات لدى المثقفين العرب؛ بمعنى أن الحل التقنـي الـذي قدمتـه فصول كان هو بالفعل الحل الذي يـراه هـؤلاء المثقفـون، وخاصة مثقفو المغرب، ولكنه حل - في الحقيقـة - مبنـي

على وعي زائف بالأزمة؛ ومن ثـم سـاهم فـي تكريـسها وزيادتها.

إن التصور الذي حكم هذا الحل ليس منفصلاً في الحقيقة عن التصور الفكري الذي حكم العالم العربـي مـع انهيـار حركة التحرر العربي، على المستويات المختلفة؛ بدءا مـن الاقتصاد والتكنولوجيا والسلع، مـرورا بالـسياسة وانتهـاء بالثقافة. يتمثل هذا التصور في أن الغرب ينتج سلعا وأفكارا جديدة لتقدم الحياة وحل مشاكل الإنـسان. ولـدينا مـشاكل وليست لدينا حلول لها. فما المانع من أن نستعين بما ينتجـه الغرب لحل مشكلاتنا، وخاصة أننا في ميدان العلم والفكـر نؤمن بأن ثمة حضارة إنسانية واحدة، وعلما إنسانيا واحـدا يتطور ويتقدم باستمرار، وليس من المنطق أن نظل محافظين على تخلفنا دون أن نلحق بركب الحـضارة المتقدمـة، وأن ندفن رءوسنا في الرمال ونغمض أعيننا عما يدور حولنا في العالم، الذي أصبح بفعل التكنولوجيا والنظام العالمي الجديـد أخيرا؛ قرية صغيرة.

قد يكون من الظلم لنقدنا المعاصر وأجيالنا المعاصرة من المثقفين أن نلقي عليهم تبعة هذا التصور. فهو موجود منـذ

بداية النهضة، ولا شك أنه هو الذي مورس بالفعـل، سـواء على المـستوى الفكـري أو علـى المـستوى الاجتمـاعي والسياسي، طوال عصرنا الحديث. وبهذا المعنى يمكن القول إن أجيالنا المعاصرة هي وارثة أسلافنا من الليبراليين، بـل حتى من رواد النهضة الأوائل (الطهطاوي وعلي مبـارك). غير أني ميزت ما بعد انهيار حركة التحـرر العربـي؛ لأن تبني هذا التصور بعد انهيار هذه الحركة يجعل الأمور أكثر تعقيدا، ويحمل أجيالنا الجديد مسئولية أكبـر مـن مـسئولية أسلافها.

لقد قدمت حركة التحرر الوطني مشروعا نظريا مغـايرا للمشروع الليبرالي التابع. مشروع يقول بأنه في إمكاننـا أن نحل مشاكلنا اعتمادا على أنفسنا، دون أن نرفض الاسـتعانة بأي إنجازات طالما نحن الذين نختارها، وندرس إمكانيـات الاستفادة منها، دون الخضوع لشروط منتج هذه الإنجازات. وبغض النظر عن التناقضات الداخلية في المـشروع علـى المستوى النظري، والممارسات العكسية التـي تمـت فـي إطاره؛ فإن هذا المشروع قـد اسـتطاع أن يهـدد الوجـود الاستعماري، ليس فقط في منطقتنا؛ وإنما في العـالم كلـه،

بحيث احتشد له المستعمرون احتشادا كبيرا، نجح في تقويضه.

مسئولية الأجيال الجديدة هي أنها عاينت المشروع وانهياره، وأنها ساهمت على نحو أو آخر في تحقيق هذا الانهيار؛ لأنها لم تكن من القوة بحيث تواصل التفكير فيه وتعمل على تنميته وحمايته من أن يكون مجرد مشروع سلطة العسكر في مصر والشام والعراق وغيرها. إن مشروع حركة التحرير الوطني العربية كان نتاجا لجهود أجيال من المفكرين والمناضلين والمثقفين والكادحين. كان مشروعا ينمو ويتبلور موازيا للمشروع الليبرالي التابع، وإن حدث التداخل بينهما أحيانًا؛ بحيث إن بعض أفكار المشروع الليبرالي قد ساهمت في بلورة المشروع التحرري، ولكن حركة الجيش استولت على المشروع وهجنته، وأفقدته أصالته؛ مما سهل على الأعداء قتله. ولقد أدى انهيار مشروع حركة التحرر الوطني، وانتصار نقيضه الذي تمثل في سياسة الانفتاح الاقتصادي ومشاريع التسوية السلمية للقضية الفلسطينية، التي مثلت معاهدة كامب ديفيد حجرا ضخما في بنيانها، ثم مجمل السياسات القمعية التي كانت

قمتها اعتقالات سبتمبر ١٩٨١، إلى تـشتت جبهـة الثقافـة التقدمية ذات التوجه الاجتماعي. وكـان مـن الواضـح أن مشروعا جديدا قد تشكل بهدوء وبطء؛ هو مشروع التبعيـة أو الرأسمالية التابعة.

ورغم أن هذا المشروع كان هو نفس مشروع مصر تحت الاحتلال الإنجليزي؛ فإن طبقة واعية نسبيا، أنجبت مثقفـين ليبراليين نموا هذا المشروع وبلوروه نظريا في صيغ لقـت قبولاً لدى أبناء هذه الطبقة، بل تعدتها إلى فئـات اجتماعيـة أخرى؛ كتلك الفئات المنبهرة بالمشروع التنويري لطه حسين على سبيل المثال، من أبناء البرجوازية الصغيرة؛ مثل هـذه الطبقة، وهؤلاء المثقفين، لم يوجدوا في عقـدي الـسبعينيات والثمانينيات في مـصر. وفـي المقابـل انتقلـت الذهنيـة التكنوقراطية التي أنتجها النظام الناصري لتخدم النظام التابع بنفس الإجراءات وبنفس المنهج الأداتي (البراجماتي) الـذي تعلمته في بعثاتها إلى بلدان أوروبا الغربية والشرقية، وفـي المدارس والجامعات المصرية. ومن هنـا لـم يعـد هنـاك مشروع ثقافي (حتى للتبعية)؛ وإنما أدوات إجرائيـة تـسعى لنقل التقنيات والآلات التي تتصور أنها قـادرة علـى حـل

مشكلات الواقع المصري. وهذا هو لب المشروع الجديد الذي تحول فيه المثقفون (مثلهم مثل المهندسين والأطباء الممارسين) إلى مجرد تقنيين لا يفكرون إلا في كيفية تنفيذ المشروع الذي يضعه السياسيون دون حق التفكير فيه، أو مناقشته أو حتى التعرف عليه.

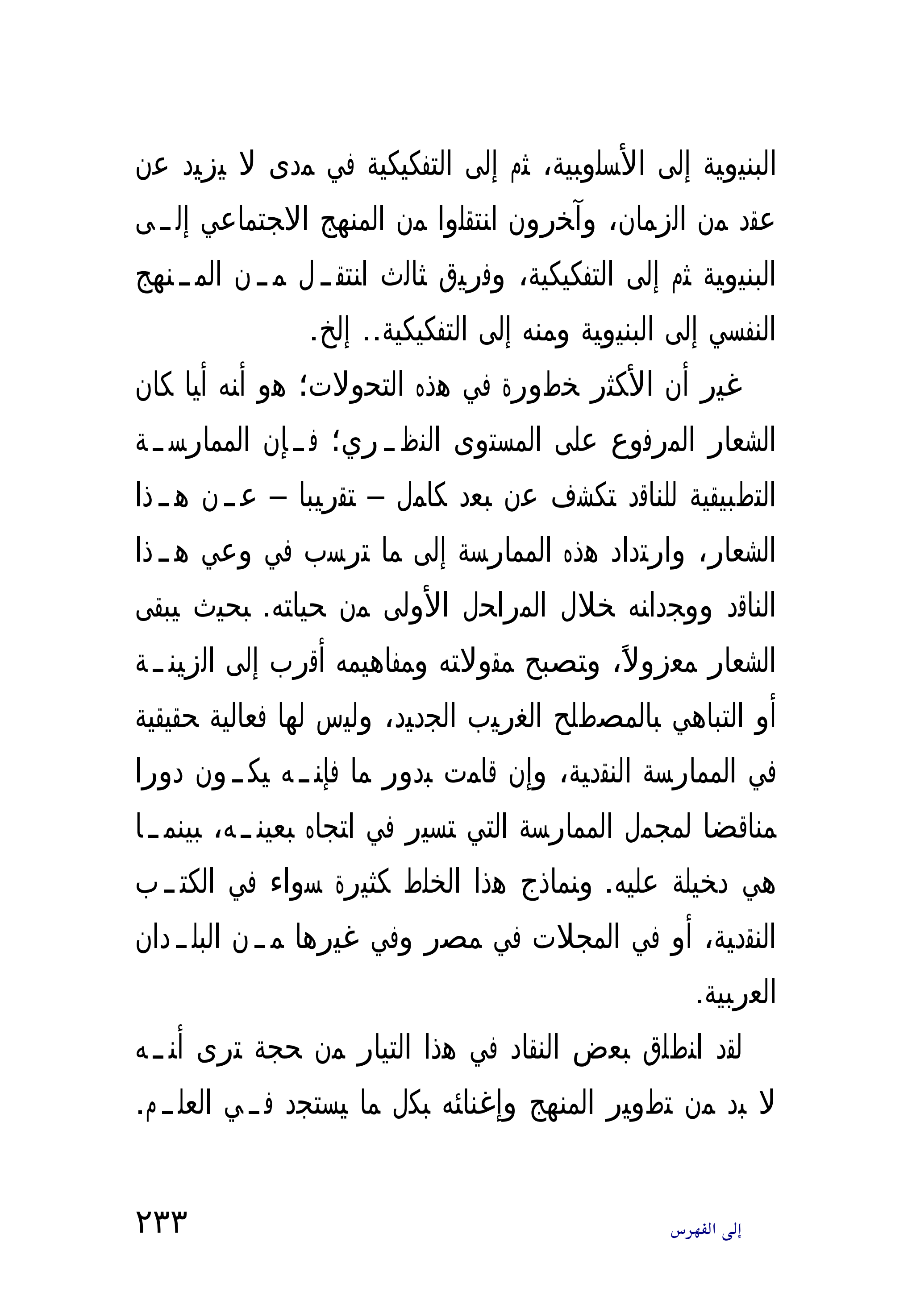
وفي مثل هذا الوضع تصبح السلطة السياسية متمثلة في خطتها في ميدان الثقافة؛ هي بؤرة المشروع النقدي ومركزه ومحددة غاياته. وهذا في حد ذاته كفيل بقتل المشروع؛ لأنه أصبح بعيدا عن موضوعه (المادة الأدبية) وعن منهجيته التي تتطلب أفقًا مفتوحا لا تحده أهداف عملية مسبقة تحدد نتائجه من البداية.

وإذا كان النقد الحديث بصفة عامة هو مؤسسة الحياة البرجوازية[1]؛ فإنه يتمتع بما تتمتع به البرجوازية (كما هو الحال في البرجوازية الأوروبية) بالليبرالية النسبية؛ ومن ثم بحق التعدد والاختلاف. أما في وضعنا حيث برجوازية تابعة وسلطة مركزية قامعة لا تسمح بهذا التعدد في العمق؛ فإن وضع المشروع النقدي في سلة هذه السلطة يضع هذا المشروع في مأزق الاختناق التام في مقابل البحث الحر

نسبيا، الذي كان خلال الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات من القرن.

ولعله من المهم هنا أن نوضح أن سـلطة مـايو ١٩٧١ لم تخلق تيارا نقديا بالمعنى المفهوم مـن هـذه الكلمـة؛ أي الإنشاء من عدم، فمن الأمانة أن نرصد أن معظم من كتبـوا أو استكتبوا – في مجلة فصول على سبيل المثـال – كـانوا مكتملي التوجه قبل فصول. ولكن فصول باستدعائها لهم ولم شملهم في نسق متكامل (هو دفتا المجلة) قد جمعت تـوجههم أو توجهاتهم في بنيان واحد سمى بالنقد الجديد، ومع ذلك ظل بينهم تفاوت في التوجه نحو مدرسـة نقديـة بعينهـا، دون غيرها، أو في درجة التلفيق بين المدارس المختلفة فـي ذات الوقت.

ولأن هذا المقام لا يتسع إلا الملاحظات العامة؛ فمن المهم أن نشير إلى أن الاتجاه السائد بين نقاد هذا "النقد الجديد" كان هو اتجاه الجمع بين أكثر مـن مـنهج فـي ذات الوقـت، أو الانتقال بسهولة من منهج لآخر حسب مقتـضى الحـال (أو ما يتصور أنه جديد في ساحة النقد الأوروبـي). ولعـل الأمثلة أكثر من أن تحصى لنقاد انتقلوا من الواقعيـة إلـى

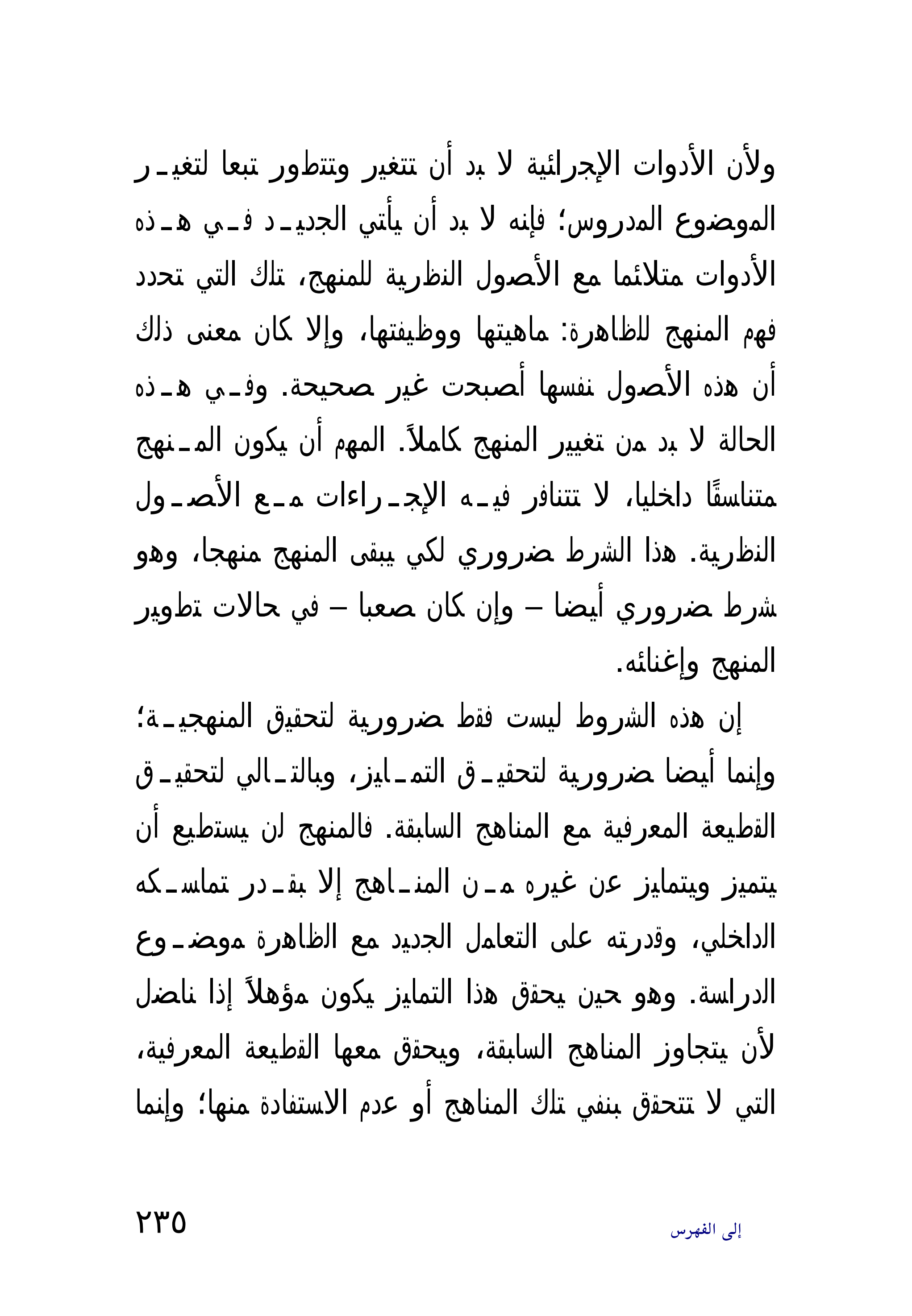

البنيوية إلى الأسلوبية، ثم إلى التفكيكية في مدى لا يزيد عن عقد من الزمان، وآخرون انتقلوا من المنهج الاجتماعي إلى البنيوية ثم إلى التفكيكية، وفريق ثالث انتقل من المنهج النفسي إلى البنيوية ومنه إلى التفكيكية.. إلخ.

غير أن الأكثر خطورة في هذه التحولات؛ هو أنه أيا كان الشعار المرفوع على المستوى النظري؛ فإن الممارسة التطبيقية للناقد تكشف عن بعد كامل – تقريبا – عن هذا الشعار، وارتداد هذه الممارسة إلى ما ترسب في وعي هذا الناقد ووجدانه خلال المراحل الأولى من حياته. بحيث يبقى الشعار معزولاً، وتصبح مقولاته ومفاهيمه أقرب إلى الزينة أو التباهي بالمصطلح الغريب الجديد، وليس لها فعالية حقيقية في الممارسة النقدية، وإن قامت بدور ما فإنه يكون دورا مناقضا لمجمل الممارسة التي تسير في اتجاه بعينه، بينما هي دخيلة عليه. ونماذج هذا الخلط كثيرة سواء في الكتب النقدية، أو في المجلات في مصر وفي غيرها من البلدان العربية.

لقد انطلق بعض النقاد في هذا التيار من حجة ترى أنه لا بد من تطوير المنهج وإغنائه بكل ما يستجد في العالم.

ولا شك أن هذه الحجة هي ضرورة دائمة لا يستغني عنهـا العلم والعالم، وإلا فقد كونه علما أو عالمـا، وتجمـد عنـد نظريات وأفكار ربما تكون الاكتشافات الجديدة قـد أثبتـت خطأها فيما بعد. ورغم أن مثل هذه الإمكانية لم تتحقق بعـد في مجال العلوم الإنسانية بنفس الدرجة التي هي متحققة بها في العلوم الطبيعية؛ فإن متابعة الجديد فـي ميـدان البحـث والاستفادة منه هي ضرورة لازمة دون شك. غير أن مـن الضروري أيضا أن نؤكد أن متابعة الجديد في ذاتها لا تصنع علما ولا عالما، فهذا لا بد أن يتحقق ويتأسس لكـي يكـون قادرا على إنجاز هذه المتابعة والاستفادة، وهذا معنـاه أنـه لا بد للباحث أو العالم أن يكون قد امتلك منهجا في البحـث أصلاً حتى يستطيع تنميته، وهذا ما أعتقد أن معظم هـؤلاء النقاد كانوا يفتقدونه.

لقد سبق أن أوضحنا ما نعنيه بالمنهج: مجموعة متناسـقة من الخطوات الإجرائية المناسبة لدراسة الموضوع، تعتمـد على أسس نظرية ملائمة وغيـر متناقـضة معهـا. أي إن التناسب والتناسق لا بد أن يتم بين جوانب ثلاثة: الأصـول النظرية للمنهج، وأدواته الإجرائية، والموضوع المـدروس.



ولأن الأدوات الإجرائية لا بد أن تتغير وتتطور تبعا لتغير الموضوع المدروس؛ فإنه لا بد أن يأتي الجديد في هذه الأدوات متلائما مع الأصول النظرية للمنهج، تلك التي تحدد فهم المنهج للظاهرة: ماهيتها ووظيفتها، وإلا كان معنى ذلك أن هذه الأصول نفسها أصبحت غير صحيحة. وفي هذه الحالة لا بد من تغيير المنهج كاملاً. المهم أن يكون المنهج متناسقًا داخليا، لا تتنافر فيه الإجراءات مع الأصول النظرية. هذا الشرط ضروري لكي يبقى المنهج منهجا، وهو شرط ضروري أيضا – وإن كان صعبا – في حالات تطوير المنهج وإغنائه.

إن هذه الشروط ليست فقط ضرورية لتحقيق المنهجية؛ وإنما أيضا ضرورية لتحقيق التمايز، وبالتالي لتحقيق القطيعة المعرفية مع المناهج السابقة. فالمنهج لن يستطيع أن يتميز ويتمايز عن غيره من المناهج إلا بقدر تماسكه الداخلي، وقدرته على التعامل الجديد مع الظاهرة موضوع الدراسة. وهو حين يحقق هذا التمايز يكون مؤهلاً إذا ناضل لأن يتجاوز المناهج السابقة، ويحقق معها القطيعة المعرفية، التي لا تتحقق بنفي تلك المناهج أو عدم الاستفادة منها؛ وإنما

بنفيها نفيا جدليا يستفيد من عناصـرها المفيـدة والـصالحة ليضعها في نسق "كيفي" جديد، يقيم بينها وبين عناصره هـو الجديدة صلات وعلاقات مختلفـة، تـتلاءم مـع المفـاهيم والغايات الجديدة.

وفي النقد الأدبي المرتبط بقوة بالأدب، والذي هو مرتبط بتطور الحياة الاجتماعية؛ يصبح تحقيق التجاوز أو القطيعـة المعرفية أمرا لا مفر منه، وإلا حصلت العزلة بـين النقـد والأدب، من جهة، وبينهما وبين الحياة الاجتماعية من جهـة أخرى. ولعل في نقدنا الحديث مثالاً بـارزا لهـذه الأزمـة: ضرورة التجاوز، والإخفاق في تحقيقه، فالوقوع في العزلة.

لقد شهدت حياتنا الاجتماعية في العصر الحديث تطورات واضحة، أدت إلى انتقالات بارزة فـي ميـدان الأدب مـن الإحياء إلى الرومانسية إلى الواقعية وما بعدها. وقـد كـان طبيعيا أن يرتبط النقد بهذه التحولات، فشهدنا تجليات نظرية المحاكاة ونظرية التعبير ونظرية الانعكاس، وما بعدها مـن نظريات ومناهج. غير أن العلاقة بين كل نظرية مـن هـذه النظريات والحركة الأدبية المواكبة لها، والعلاقة بـين الأدب والنقد والتطور الاجتماعي، ثم العلاقة بين كل مرحلة (بنقدها

وأدبها وتطورها الاجتماعي) بالمرحلة السابقة؛ ظلت علاقـة معقدة ومركبة وملتبسة، ولم تستطع أن تحقق التجاوز الفعلي أو القطيعة المعرفية، كما سـبق أن رأينـا فـي الدراسـات السابقة.

لقد أصبح واضحا في الدراسات التاريخية والاجتماعية أن التطور في مصر لم يكن تطورا حقيقيـا ولا شـاملاً، وأنـه لم ينل سوى شرائح عليا من المجتمع المديني، ظلت معزولة إلى حد كبير عن بقية الطبقات والفئات الشعبية في الريـف وفي قاع المدينة. وكذلك ليس خافيا أن التطور الأدبـي قـد ارتبط بهذه الشرائح العليا و"عبر" عنها بصفة أساسية، وأنـه وإن اتخذ من الحياة الشعبية موضوعا له "أحيانًا"؛ فقد ظـل المنظور والرؤية خاضعين لمنظـور الـشرائح المـسيطرة والسائدة. أما النقد الأدبي؛ فإن مواكبته للتطـورات الأدبيـة والاجتماعية جاءت محدودة إلى أقصى درجة، وملتبسة إلـى أبعد الحدود.

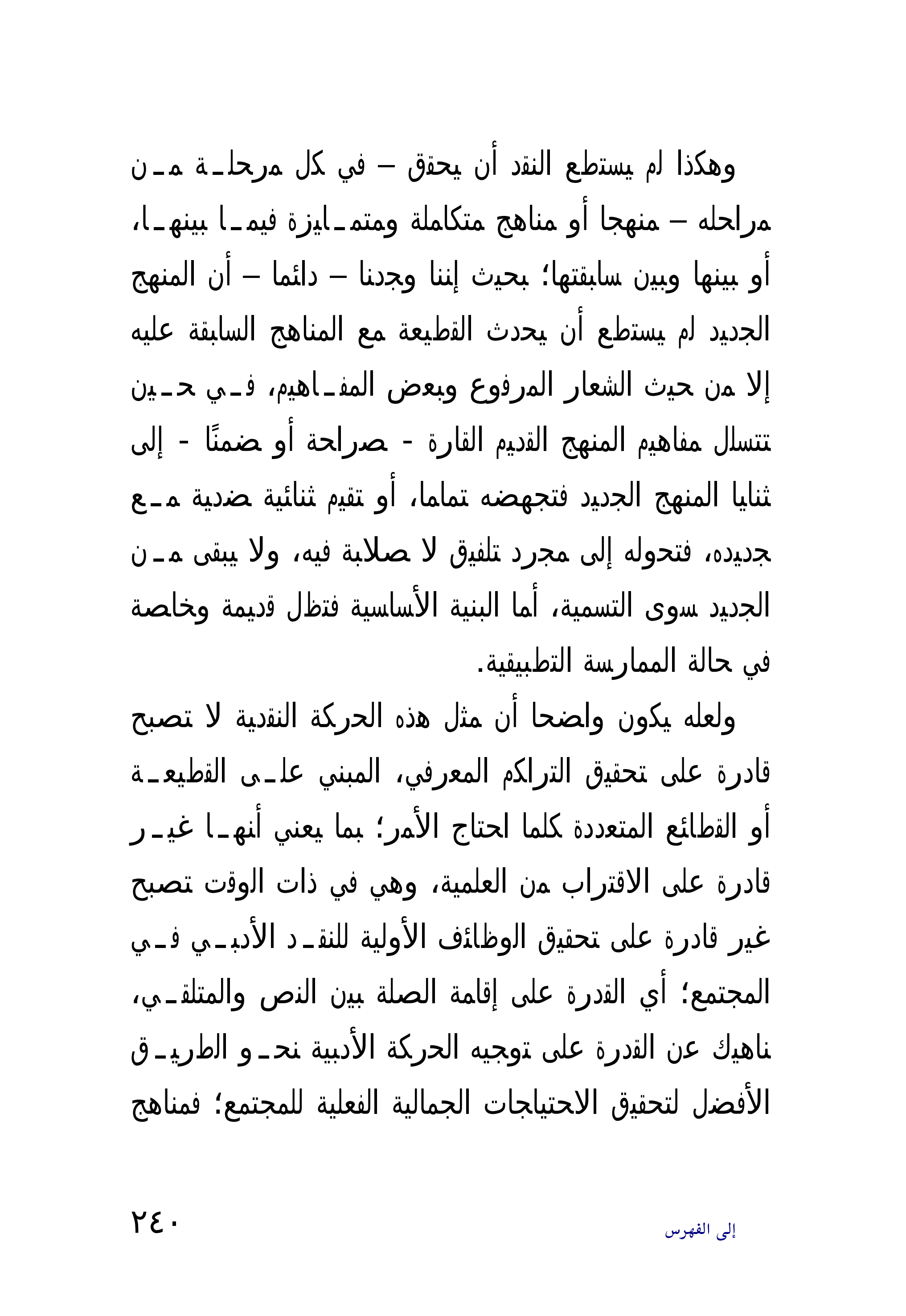
لا شك أنه من العبـث العلمـي أن نـزعم أن المراحـل المختلفة في النقد العربي الحديث قد كانـت معزولـة عـن التطورات المحيطة بها، سواء في المجتمع أو الفكر أو الفن؛

فقد واكبت مرحلة الإحياء (بأدبها ونقدها) سـيطرة الأتـراك حكاما وملاكًا للأراضي، وواكبت الرومانسية ونقدها سيطرة البرجوازية المصرية الناشئة، أو محاولاتها للسيطرة في ظل الاستعمار، كما واكبت الواقعيـة ونقـدها سـيطرة الفئـات الوسطى من البرجوازية المصرية، التي آلت قيادتهـا إلـى الضباط، غير أن النقد الأدبي (وربما الأدب أيـضا، وهـذا ميدان دراسة مستقلة) لم يكن قادرا على أن ينـتج المفـاهيم والمناهج بقدر ما كان مؤهلاً لأن يلجأ إلى الغرب كي يستقي منه ما يتصور أنه مناسب لهذا التطور، طالما أنه كان مناسبا للتطور في المجتمعات الأوروبية.

ومن المنطقي أن استمداد مناهج من مجتمع، ونقلها إلـى مجتمع آخر لا يبقي على هذه المناهج كما هي؛ وإنمـا هـو بالضرورة يعمل على تعديلها وتحريرها بما يتناسـب مـع وضعه هو الخاص، وهو أمر – إذا تم بـوعي – يمكـن أن يحقق إضافات حقيقية ومفيدة لهذه المناهج. غيـر أن ثمـار عملية التعديل والتحوير التي قام بها نقادنا الـذين درسـناهم لم تؤد إلا إلى تشويه المناهج نفسها من ناحية، وعدم القـدرة على الاستفادة منها من ناحية أخـرى؛ لأن الـوعي بهـذه

المناهج لم يتعد حدود كونها مجرد أدوات، ولم ينظر إليهـا باعتبارها إنتاجا ذهنيا معقدا على علاقة وثيقة بالبنية الذهنية والفكرية والاجتماعية المنتجة له. وهذا التعامـل مـع هـذه المناهج كان طبيعيا، في ظل عدم القدرة على معرفة الأسئلة العميقة للتطور الاجتماعي (أو ربما للتطور الاجتماعي الذي كان ينبغي أن يتم وليس الذي تم فعلاً)، فوقف نقادنـا عنـد الأسـئلة والاحتياجـات الـسطحية أو الظاهريـة للتطـور الاجتماعي (الفوقي)، ولـم يعرفـوا عمـق أسـئلة الواقـع واحتياجاته؛ لأنهم كانوا معزولين عنه، وينظرون إلى الشمال كمثل أعلى طوال الوقت.

إن القدرة على التعامل مع الفكر الأوروبي أو غيره بعمق لا يملكها إلا العقل الناقد؛ أي العقل المكون تكوينًـا فلـسفيا عميقًا وقادرا على أن يقبل ويرفض في العمق، ولـيس فـي السطح. وهذا العقل، لا يمكن – في أي مرحلة من مراحـل التاريخ – أن يكون عقل فرد، لا بد أن يكون عقـل طبقـة أو على الأقل فئة من طبقة؛ وهذا ما لم يحدث فـي مـصر بالقدر الكافي كما نعرف من تاريخنا الحديث.

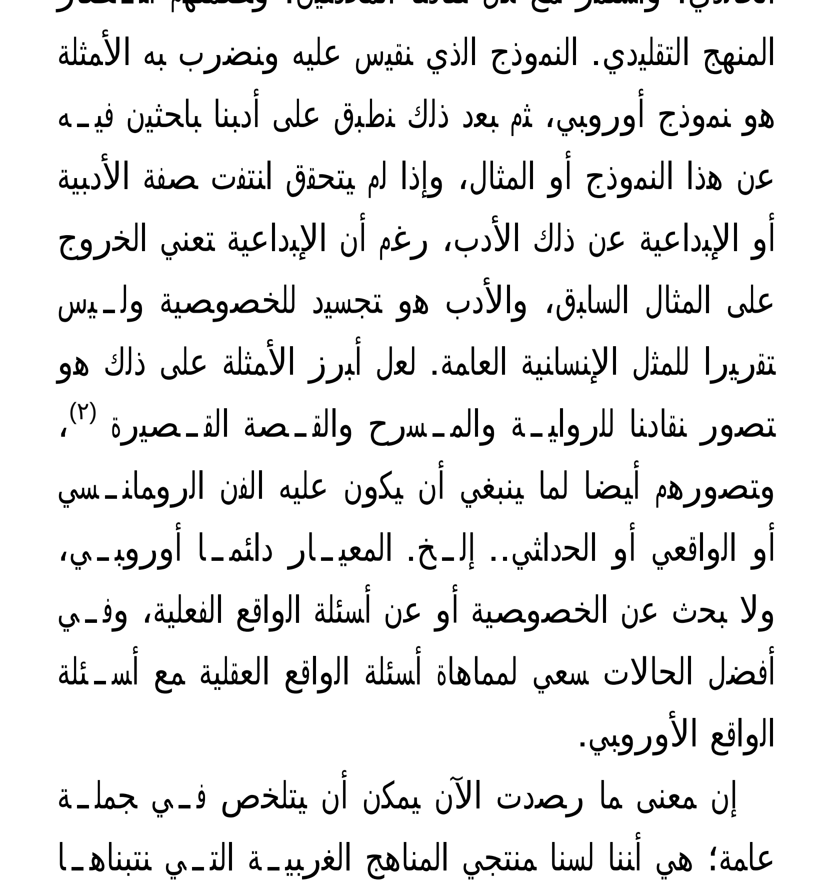

وهكذا لم يستطع النقد أن يحقق – في كل مرحلة من مراحله – منهجا أو مناهج متكاملة ومتمايزة فيما بينها، أو بينها وبين سابقتها؛ بحيث إننا وجدنا – دائما – أن المنهج الجديد لم يستطع أن يحدث القطيعة مع المناهج السابقة عليه إلا من حيث الشعار المرفوع وبعض المفاهيم، في حين تتسلل مفاهيم المنهج القديم القارة - صراحة أو ضمنًا - إلى ثنايا المنهج الجديد فتجهضه تماما، أو تقيم ثنائية ضدية مع جديده، فتحوله إلى مجرد تلفيق لا صلابة فيه، ولا يبقى من الجديد سوى التسمية، أما البنية الأساسية فتظل قديمة وخاصة في حالة الممارسة التطبيقية.

ولعله يكون واضحا أن مثل هذه الحركة النقدية لا تصبح قادرة على تحقيق التراكم المعرفي، المبني على القطيعة أو القطائع المتعددة كلما احتاج الأمر؛ بما يعني أنها غير قادرة على الاقتراب من العلمية، وهي في ذات الوقت تصبح غير قادرة على تحقيق الوظائف الأولية للنقد الأدبي في المجتمع؛ أي القدرة على إقامة الصلة بين النص والمتلقي، ناهيك عن القدرة على توجيه الحركة الأدبية نحو الطريق الأفضل لتحقيق الاحتياجات الجمالية الفعلية للمجتمع؛ فمناهج

النقد لم تنبع أصلاً من معرفة بهذه الاحتياجات، كمـا أنهـا مبنية على معرفة لم نقم بها نحن في أغلب الأحيان بنصوص الآخر، التي لم يتيسر لنا الاطلاع عليهـا دائمـا، ومعانـاة التعامل معها نقديا.

وهكذا نعود إلى جذر الأزمة؛ فبينما نصل الآن إلـى أن أزمة المنهج تؤدي إلى عدم القدرة على قراءة أسئلة الواقـع والعمل الفعال على طرح إجابات لها. فإننا نستطيع أيضا أن نعكس هذا المنطق، لتكون عدم القدرة علـى قـراءة أسـئلة الواقع هي الجذر العميق لأزمة المنهج. وقد يبدو أننا هنا نقع في إطار الدور المنطقي، ولكـن الحقيقـة ليـست كـذلك، لو أوضحنا نقطة البداية التي انطلقنا منها، ونحن نتصور أنه تاريخيا بدأت الأزمة نتيجة لعدم قدرة الناقد على قراءة أسئلة الواقع، بقدر ما كان باحثًا عن إجابة أسئلة تخصه هو كممثل لفئة من المثقفين، تصورت أنها تـستطيع أن تتماثـل مـع نظيرتها مصدر العلم والمعرفة والفن والأدب؛ أي الغرب كما قدم لنا منذ بداية عصر النهضة.

ولعله أمر لا بد أن يلفت النظر؛ ذلك الوضع الذي نجد فيه نقدنا الحديث لا يطرح أمامه طوال الوقت نموذجـا سـوى



النموذج الأوروبي؛ سواء كان غربيا أو شرقيا أو أمريكيا، وسواء كان هذا النموذج نقديا أو أدبيا. بدأ هذا مع روحي الخالدي، واستمر مع كل نقادنا المحدثين، وضمنهم أنصار المنهج التقليدي. النموذج الذي نقيس عليه ونضرب به الأمثلة هو نموذج أوروبي، ثم بعد ذلك نطبق على أدبنا باحثين فيه عن هذا النموذج أو المثال، وإذا لم يتحقق انتفت صفة الأدبية أو الإبداعية عن ذلك الأدب، رغم أن الإبداعية تعني الخروج على المثال السابق، والأدب هو تجسيد للخصوصية وليس تقريرا للمثل الإنسانية العامة. لعل أبرز الأمثلة على ذلك هو تصور نقادنا للرواية والمسرح والقصة القصيرة [٢]، وتصورهم أيضا لما ينبغي أن يكون عليه الفن الرومانسي أو الواقعي أو الحداثي.. إلخ. المعيار دائما أوروبي، ولا بحث عن الخصوصية أو عن أسئلة الواقع الفعلية، وفي أفضل الحالات سعي لمماهاة أسئلة الواقع العقلية مع أسئلة الواقع الأوروبي.

إن معنى ما رصدت الآن يمكن أن يتلخص في جملة عامة؛ هي أننا لسنا منتجي المناهج الغربية التي نتبناها ونؤمن بها، وإنما نستوردها، أو لنقل بدقة أكبر أنها تفرض

علينا؛ لأننا مولعون بالتجديد. والجديد هو فحسب ما يـصدر عن أوروبا، باعتبارها صـاحبة العلـم المتقـدم وصـانعة الحضارة النموذج الذي نسعى إليه، كما أنها صـاحبة القـوة العسكرية القاهرة. ومعنى أننا لسنا منتجي المناهج النقديـة، إننا نقف في مواجهتها دون أن نستطيع امتلاكها سـيكولوجيا بعمق، هي المثل الأعلى الذي لا يحق لنا أن نعدل أو نعمـق أو نغير فيه، أو حتى أن نختار منه ما يناسبنا.

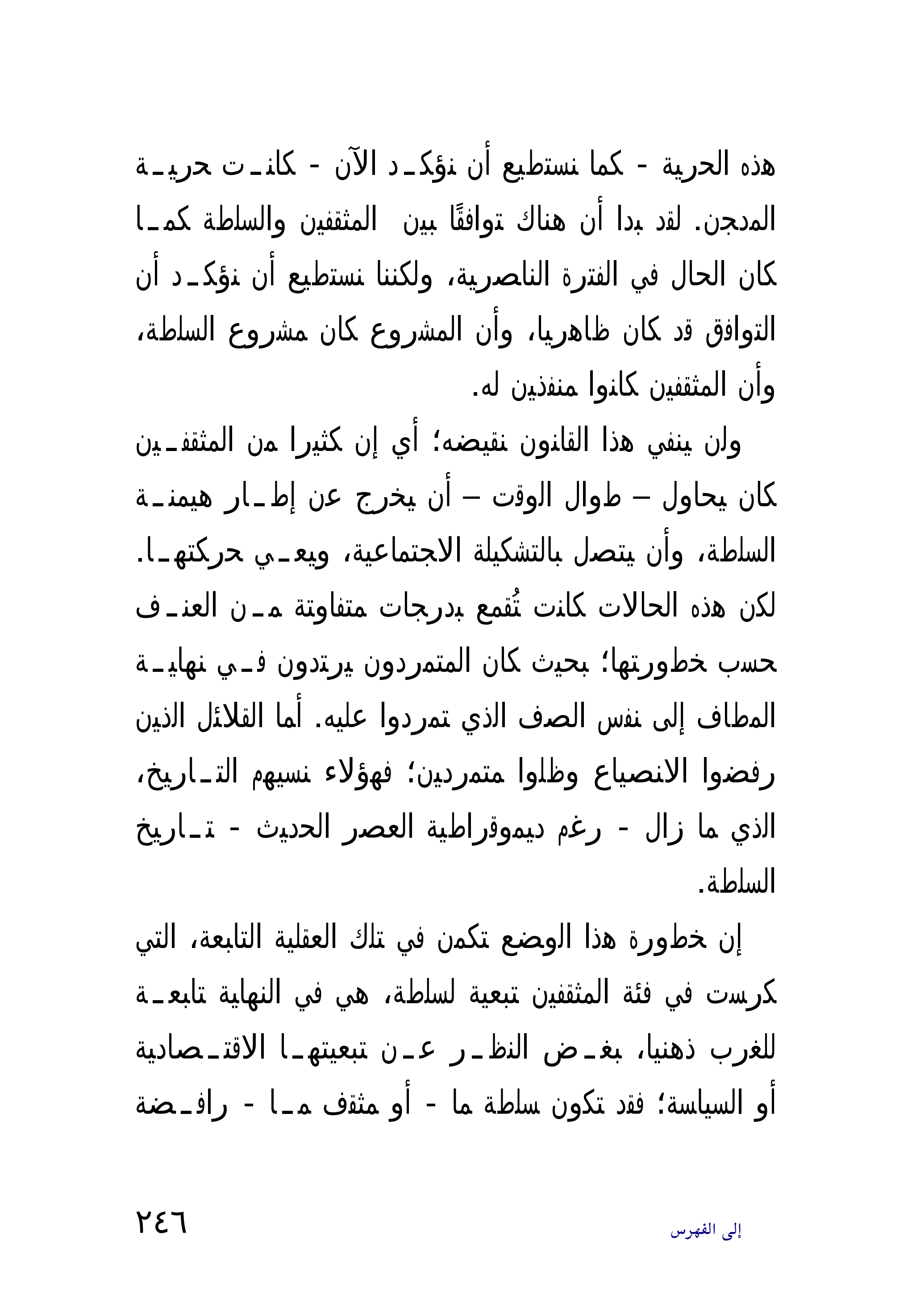
لقد فرض علينا التكوين الاجتماعي منذ بدايـة العـصر الحديث، والهيمنة الاستعمارية؛ هذا التوجه نحـو "الـشمال" كمثل أعلى لا بديل له، بحكم تبعية القوى السائدة سواء كانت حاكمة أم لا؛ ومن ثم فقد أصبحنا نملك عقولاً وجهـت منـذ البداية نحو هذا النموذج الأوروبي؛ فحتـى هـؤلاء النقـاد أو المفكرون، أو القادة السياسيون السلفيون الذين يطمحـون إلى إعادة النموذج الإسلامي؛ لا يرفضون النموذج الأوروبي في التقدم والحضارة؛ وإنما يريدون أن يعيدوا الإسلام كـي يؤهلنا كي نصبح مثل أوروبا. حدث هذا عند زعماء النهضة والتنوير، ويحدث الآن لدى الإخوان المسلمين والجماعـات الإسلامية، ومعنى هذا أن عقولنا الحديثة قد بنيت بنية تابعـة

لمثال آخر؛ إما أوروبي أو إسلامي. أما الإبداع والبحث عن المثال من قلب الواقع؛ فهذا أمر لا تـستطيعه عقولنـا، وإن استطاعت فإن قواهر خارجية تتمثل في القـوة الاجتماعيـة أو السياسية السائدة؛ كفيلة بأن تقمعه كما حدث في التـاريخ الحديث كله.

إن العقل التابع (أي العاجز عـن الإبـداع) هـو عقـل لا يستطيع التعامل مع الأفكار والآراء والنظريـات تعـاملاً حرا مبدعا. هو يتعامل معها، (وخاصـة إذا كانـت حاملـة الخاتم الأوروبي المتميز) باعتبارها صنما لا يجوز المساس به من ناحية، وسلعة يمكن التسلي بها واسـتخدامها لـبعض الوقت من ناحية أخرى. وفي كلتا الحالتين تصبح هذه الأفكار والمناهج آلة من آلات القمع الذهني والاجتماعي؛ فهي مـن حيث أصلها قوة مطلقة لا نجرؤ إلا على التعامل معها كمـا هي، وليس تفكيكها وإعادة إدماجها في نسقنا الـذي يحقـق التناسق بينها وبين غيرها؛ فتبقى في الحالتين قيمة مطلقة في ذاتها، لا إمكانية لتحويرهـا، وتعـديلها أو تخليـصها مـن إطلاقيتها وإدماجها في نسقي الخاص الجديد. فهذا لا يمكـن أن يتحقق ما لم نكن قادرين علـى تحويـل هـذه المنـاهج

أو الأدوات أو النظريات عن إطلاقيتها، وردها إلى نسبتيها؛ أي إلى تاريخيتها، باعتبارها فكرا أنتجه بشر في تاريخ، إجابة لحاجات هذا التاريخ. وهذا موقف يحتاج لأن نكون نحن أنفسنا نسبيين وتاريخيين؛ أي أن نكون قادرين على إدراك موقعنا في التاريخ، في تاريخنا الخاص، وفي تاريخ العالم. وهذا ليس متوفرا عند أغلبنا.

وفي تقديري؛ فإن هذا الوضع بخصائصه المختلفة مردود إلى الخصائص التي حكمت النقاد ضمن فئة المثقفين، سواء في النشأة أو في التطور. والملمح البارز في هذه الخصائص، هو أن هذه الفئة قد نشأت منذ البداية في أحضان سلطة محمد علي، الذي كان حريصا على أن يسلخها عن أصولها الاجتماعية، وتحويلها إلى مجرد تقنين لتنفيذ خطته ومشروعه، والذي قمع كل محاولة من أي منهم للخروج عن هذا الدور[٣]. وهذه الخاصية هي التي استمرت – بدرجة متفاوتة – طوال تاريخ هذه الفئة؛ أيا كانت السلطة: أحفاد محمد علي أو الاستعمار الإنجليزي، أو الضباط الأحرار ومن والاهم، قد يبدو أحيانًا أن هناك حرية نسبية للمثقفين كما كان الحال في النصف الأول من القرن العشرين، ولكن



هذه الحرية - كما نستطيع أن نؤكد الآن - كانت حرية المدجن. لقد بدا أن هناك توافقًا بين المثقفين والسلطة كما كان الحال في الفترة الناصرية، ولكننا نستطيع أن نؤكد أن التوافق قد كان ظاهريا، وأن المشروع كان مشروع السلطة، وأن المثقفين كانوا منفذين له.

ولن ينفي هذا القانون نقيضه؛ أي إن كثيرا من المثقفين كان يحاول – طوال الوقت – أن يخرج عن إطار هيمنة السلطة، وأن يتصل بالتشكيلة الاجتماعية، ويعي حركتها. لكن هذه الحالات كانت تُقمع بدرجات متفاوتة من العنف حسب خطورتها؛ بحيث كان المتمردون يرتدون في نهاية المطاف إلى نفس الصف الذي تمردوا عليه. أما القلائل الذين رفضوا الانصياع وظلوا متمردين؛ فهؤلاء نسيهم التاريخ، الذي ما زال - رغم ديموقراطية العصر الحديث - تاريخ السلطة.

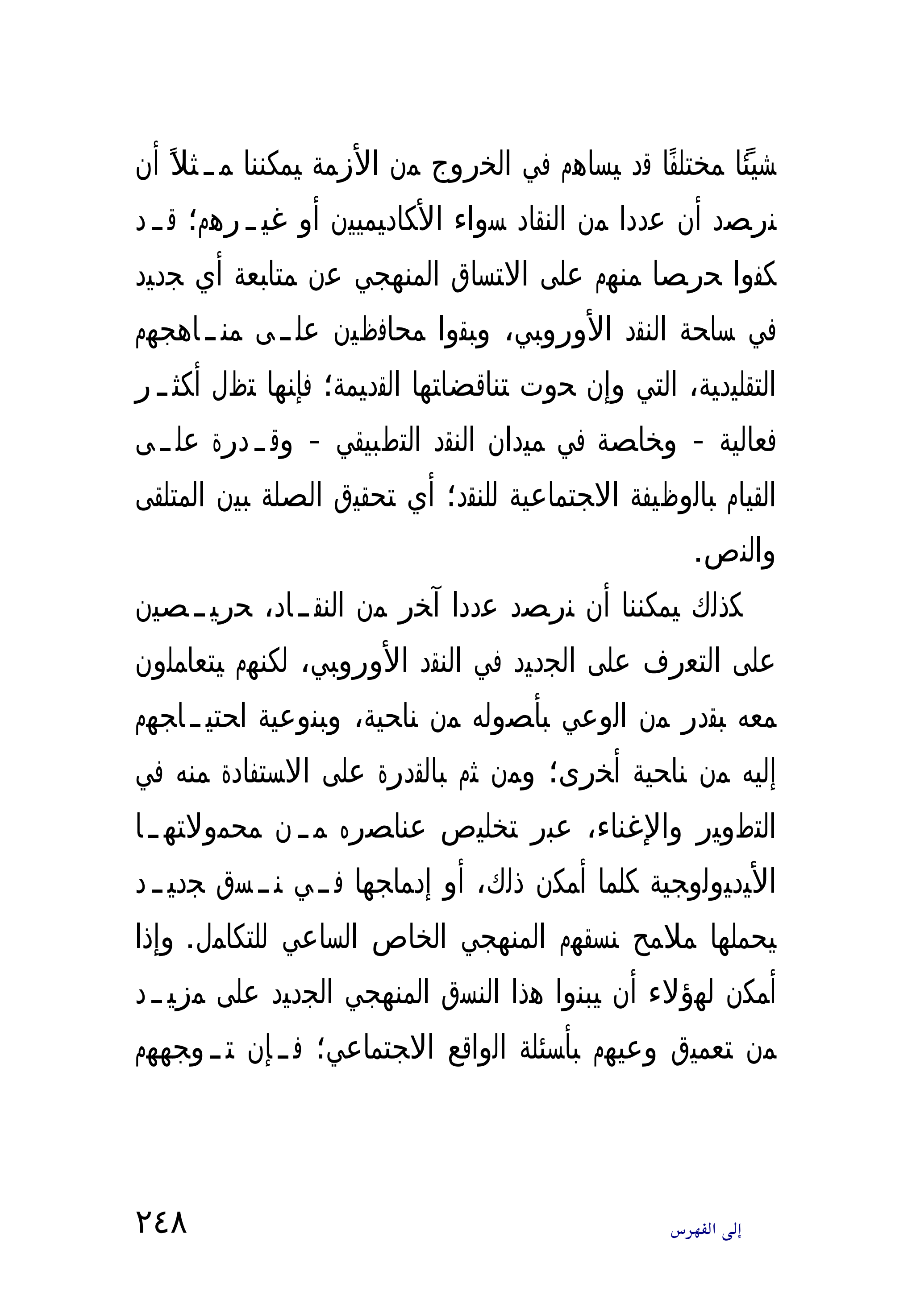
إن خطورة هذا الوضع تكمن في تلك العقلية التابعة، التي كرست في فئة المثقفين تبعية لسلطة، هي في النهاية تابعة للغرب ذهنيا، بغض النظر عن تبعيتها الاقتصادية أو السياسة؛ فقد تكون سلطة ما - أو مثقف ما - رافضة

للتبعية الاقتصادية أو السياسية للغرب الاستعماري، ولكن يظل النموذج الحضاري والعلمي هو النموذج الغربي، النموذج الذي نطمح إلى تحقيقه والوصول إلى نتائجه، دون أن نكون قادرين على إدراك الاختلاف التاريخي الذي يقول بأننا لن نحقق نفس ما حققه الغرب، ولن نصل إلى مثاله لأنه هو نفسه لم ولن يسمح لنا بذلك، حتى تستمر آلية إنتاجه وتصديره؛ أي إمكانيات حياته هو ومستقبله مضمونة.

وفي مثل هذا الوضع الذي يدركه الكثيرون من المثقفين، والنقاد، ولكنهم يعجزون عن السير في نقيضه؛ يقع الانفصام أو الانقسام الذهني، انقسام بين الطموح المستحيل والممكن الرديء، أو انقسام بين الوجدان وبين العقل، أو انقسام بين ذهنية لم تتطور تطورا حقيقيا، وبين اضطرارات لرفع شعارات حديثة أو حداثية لمواكبة العصر، أو ادعاء العصرية، وإزاء كل هذا نعيش الأزمة.



وعلى هامش هذا الإطار العام هناك العديد من النقاد، المصريين والعرب، يسيرون في اتجاه مغاير إلى حد ما، ويمكنهم إذا ما واصلوا طريقهم دون قمع أو إحباط أن يحققوا



شيئًا مختلفًا قد يساهم في الخروج من الأزمة يمكننا مثلاً أن نرصد أن عددا من النقاد سواء الأكاديميين أو غيرهم؛ قد كفوا حرصا منهم على الاتساق المنهجي عن متابعة أي جديد في ساحة النقد الأوروبي، وبقوا محافظين على مناهجهم التقليدية، التي وإن حوت تناقضاتها القديمة؛ فإنها تظل أكثر فعالية - وخاصة في ميدان النقد التطبيقي - وقدرة على القيام بالوظيفة الاجتماعية للنقد؛ أي تحقيق الصلة بين المتلقى والنص.

كذلك يمكننا أن نرصد عددا آخر من النقاد، حريصين على التعرف على الجديد في النقد الأوروبي، لكنهم يتعاملون معه بقدر من الوعي بأصوله من ناحية، وبنوعية احتياجهم إليه من ناحية أخرى؛ ومن ثم بالقدرة على الاستفادة منه في التطوير والإغناء، عبر تخليص عناصره من محمولاتها الأيديولوجية كلما أمكن ذلك، أو إدماجها في نسق جديد يحملها ملامح نسقهم المنهجي الخاص الساعي للتكامل. وإذا أمكن لهؤلاء أن يبنوا هذا النسق المنهجي الجديد على مزيد من تعميق وعيهم بأسئلة الواقع الاجتماعي؛ فإن توجههم

سوف يكون هو التوجه القادر على تحقيق المنهجية النقديـة؛ ومن ثم على المساهمة في حل أزمة النقد العربي المعاصر.

الهوامش

(١) راجع:

Terry Eagleton: The Function of criticism. Verso Editions and Nlb, London 1984, p. 10.

وراجع أيضا ص ٧؛ حيث الإشارة إلى أن النقـد الأوروبـي الحديث قد ولد في أتون الصراع مع الدولة المطلقة.

(٢) راجع دراستنا عن "نشأة الرواية العربية" تحت الطبع.

(٣) للتفصيل في هذه القضية راجع مقالتنا: التنمية الثقافية في ظل التبعية، مجلة القاهرة، الهيئة المـصرية للكتـاب، القـاهرة، ص ١٩.

إلى الفهرس